تنازع الفن والفكر في الشعر العربى الحديث

د. عزة الغنام*

هذا البحث يرد على من يزعمون أن العمل الفنى شكل فقط. ولا شيء غيره، واعتبار أى نشاط مبدع ضربا من اللعب، وإن يكن فيه جد كلعبة الشطرنج - فابتعدوا جراء هذا الزعم عن جوهر العمل الفنى وعلاقته بالواقع، وتحول الفن عندهم إلى مجرد وعاء أو زخارف لا تشى بمضمون فكرى، وقضى بذلك على دور الفن الفاعل فى مقاربة قضايا الحياة وتنمية الوعى الاجتماعى بالفن.

ولعل هذا ما عناه ويليك ووارين فى «نظرية الأدب» عندما جعلا النشاط الفنى بعامة أسمى شأنًا، وأخطر أثرًا من الاقتصار فى النظر إليه على جانب الصياغة فقط، أو أن يؤخذ على قاعدة «الفن للفن» ذلك لأن ضروب الفن فى الواقع إنما تعيد صياغة الحياة أو تشكيل الرؤية العميقة للحظة الحضارية التى نعيشها.

ونحن إذا أغفلنا فى النص هذا الأساس لصالح الدلالات التى تشكلها اللغة أفقيًا، انتفت رسالة الفنان بعامة، والأديب بخاصة، وإذن لابد من اقتحام أسوار الشكلية المطلقة، مثلما اقتحمت المضمونية، ليعاد النظر على أساس التوافق بين قيم الشكل وقيم المضمون فى أى نص أدبى.

وعلى هذا النحو يوضع النص - من حيث هو تشكيل جمالى - فى بؤرة الاهتمام النقدى الباحث فى ذلك التشكيل الجمالى عن هموم الإنسان لا على صعيد اللغة فحسب، وإنما على صعيد الوجدان أيضًا .

(*) مدرس الأدب العربى بقسم اللغة العربية - كلية البنات - جامعة عين شمس .

وقد حقق كثير من الأدباء، سواء فى مجال الشعر والقصة والمسرح تلك المعادلة الصعبة، فأثبتوا إمكان تحقيق مبدأ الالتزام بجانب عنايتهم بصياغة الأطر الجمالية، وكان هذا دافعًا لإغناء تجاربهم واحتفائها بنبض الحياة فى سياقاتها الثقافية والتاريخية المختلفة، أو حتى فى مناقشة الأفكار التى تفتح أكثر من مجال للتقنيات النقدية على أساس أن الأدب أحد وجوه المعرفة.

وهذا البحث يتكون من ثلاثة مباحث هى: تاريخيات، ومظاهر التنازع، وقضايا التنازع. حاولت من خلالها أن أوضح المعالم الفكرية الواردة فى عدد من قصائد الشعر الحديث، بجانب العناصر الفنية التى تحتوى عليها تلك القصائد.

المبحث الأول

(١) تاريخيات

تعددت النظريات التى تؤثر فى الفكر والفن وتفسح بين حين وآخر بعض أعرافهما فى نظراتهما الثابتة إلى الكون والوجود الإنسانى وإلى الطبيعة. ويعنى ذلك ضرورة أن يعاد النظر فيما ينسخ مما اتفق عليه أو على معظمه من أسباب الحياة. ويمتد ذلك إلى لغة الإبداع الأدبى من حيث هو ـ كما قلت فى المقدمة ـ أحد ضروب المعرفة.

وفى هذا يقول «توماس مان» فى رواية «فيلكس كرل»: إننا «سنحصل على الأساطير والمصطلحات المجازية فى مستقبلنا من علم الفلك الطبيعى وعلم الجراثيم، وإن العلوم ستغير ما يحيط بنا، ومن إطار المتعة، أو الزاد الذى تعيش عليه الثقافة. وإن العلوم أضافت قليلاً إلى معرفتنا بالطاقة الإنسانية أو سيطرتنا عليها، وقديمًا كانت هناك من الناحية العلمية نظرة إلى قضية الإنسان عند هوميروس، وشكسبير، ودستيوفسكى أبعد بكثير من كل ما فى علم الأعصاب، أو الإحصاء. وليس هناك فى علم الوراثة ما يقلل مما عرفه بروست عن النسب أو يفوقه»[(١)].

ونقول نحن من جانبنا: إن نقطة الالتقاء بين الأدب والعلم تحدد لحظة الإبداع التى تعد نتيجة عمل البصيرة الإنسانية، ممثلة فى الطاقة الإنسانية المتخيلة. فالعلم يعرفنا بالعالم المادى، والأدب ـ كسائر الفنون ـ يعرفنا بإنجازات البشرية فى حياتها فنيًا بهذا العالم.

والواقع أن التفكير فى الأدب صار يعنى التفكير فى علاقات الأدب بغيره من الدراسات الإنسانية. ويندر أن يقتصر التفكير فى الأدب على الأدب ذاته. ومن المؤكد أن النص الأدبى يتحول إلى أفكار تتعلق بما يتفاعل به صاحبه من مفردات المعيش. ومع ذلك فإن الفكر الأدبى المعاصر غالبًا ما يعيش عالة على غيره من فروع المعرفة، فهو إما يربط نفسه بعلم الاجتماع، وإما يستمد موضوعه من نتائج علم النفس أو مما قال به يونج فى نموذجه الأعلى Archetype المنشىء. أى أن الأدب بإيجاز يجمع بين شتى المعارف، أو هو ليس سوى مسرب من المسارب الكثيرة التى يصب فيها كل عصر نشاطه من حركاته السياسية، ومن فكره الدينى، ومن نظره الفلسفى، ثم من

(١) مقال چورج ستينر فى حاضر النقد الأدبى، ترجمة د. محمود الربيعى. ط دار المعارف سنة ١٩٧٧، ص ٣٥.

رصيده الفني، من حيث كونه إفرازًا لنشاط الإنسان الجمالي بوجه عام. وفي هذا المجال جاء كتاب «نظرية الأدب»: إنه يمكن التعامل مع النص الأدبي «كوثيقة في تاريخ الفلسفة والأفكار؛ لأن تاريخ الأدب يوازي تاريخ الفكر ويعكسه، وفي الغالب تظهر التصريحات الواضحة أو التلميحات تظهر انتماء الشاعر إلى فلسفة بذاتها أو تبرهن على أن له صلة مباشرة بالفلسفات المعروفة جيدًا»(١).

ومن أبرز ما سجله الأدباء إشاراتهم إلى وضع الإنسان الجديد أو مساحة لإنسانيته في الحروب وداخل معسكرات الاعتقال. وبدا عند كثيرين منهم أن الإنسان محكوم عليه باقتراف الشر، وكان على سارتر كفيلسوف أن يندد بذلك وينقد الروح الإجرامية التي هيمنت على القرن العشرين، وعمد تلامذته من الوجوديين في أثناء بحثهم في الشخصية إلى شد أزر الذات وعلوا بها في حركة مضادة للجبرية، وعملو على تحريرها من قيود الهيمنة على الفرد خلال الثلاثينيات وطوال سنوات الحرب العالمية الثانية في أثناء مقاومة الأحرار لجيوش ألمانيا النازية، وأسفر ذلك عن وضع مبدأ الالتزام في الأدب كما لو كان رد فعل لمبدأ الإلزام الماركسي الذي تطحن بمقتضاه الذات الفردية التي تجعل الإنسان صانعًا للوجود والقيم، وهذا عكس ما أعلنه ماركس، وهو: إن الجماعة تصنع التاريخ وتصوغ الفكر الحقيقي(٢).

وهناك تيار الوضعية المنطقية الذى حدده أوجست كومت فى الفكر الإنسانى لتحديد المفاهيم المعرفية التى ترفض تفسير مفردات الظواهر بالقوى الغيبية أو بالمثاليات التى لا تتحقق، ليصل إلى الاهتمام بالعلاقات الثابتة التى تربط تلك المفردات بعلاقات وضعيتها. ويقتضى ذلك تقدير الخبرة العلمية لها ووضعها فى نسق المعارف السائدة بصفة عامة.

والملاحظ أن ذلك أو أكثره استقطبته الواقعية التى وجدت بذورها فى بعض آراء هيجل (١٧٧٠ ـ ١٨٣١) صاحب المنطق الجدلى، ثم فى المناداة بالحرية الفردية ـ حتى فى الاقتصاد ـ والأخذ بمبدأ المنفعة عند جون ستيوارت ميل (١٨٠٦ ـ ١٨٧٣). وهنا نرى كيف صارت المعرفة المثمرة هى معرفة الحقائق وحدها، وصارت العلوم التجريبية هى التى تمدنا بالمعارف اليقينية. ومن هنا بدا الفكر المثالى محتاجًا إلى الأخذ بالتجربة، فضلاً عن ضرورة تخليه عن كل أفكاره الميتافيزيقية، كما يرى الوضعيون الذين شجبوا واقعية الماركسيين؛ لأنها قائمة على مثاليات لا تتحقق، وثبت هذا مؤخرًا باندحار الماركسية.

وفى الوقت نفسه ـ وربما قبل وجود الواقعية المادية ـ انبثقت الطبيعية Naturalism العلمية من قلب الرومانسية التى عمد فيها أمثال جون ستيوارت إلى مراعاة دور الفكر لدى كل شاعر لتصوير الروح الإنسانية بصدق، وليصبح المثقف منهم ذلك الذى تم بناؤه، بحيث تكون عاطفته حلقات تداع تربط بينها أفكاره الروحية والمادية(٣).

(١) أوستن وارين، ورينيه ويلك، فى نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، ط المجلس الأعلى للفنون والآداب، ص ١٤٢.

(٢) انظر: د. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط دار العودة ١٩٧٣، ص ٣٢٩.

(٣) د. أحمد كمال زكي، من محاضرات محيلاً إلى بعض أفكار هذا الفيلسوف التى أوردها Foakes فى كتابه بالإنجليزية. Romantic Criticism, 1800 - 1850 pp. 163, 165.

على أن آثار الطبيعية كانت أكثر جدوى من ذلك فى الأدب، ولاسيما فى الرواية عند أمثال إميل زولا، وقد صار على أى روائى أن يسلك فى أعماله مسلك الكيميائى فى معمله والطبيب فى مستشفاه، أى يهدف إلى أن يكون لفنه رسالة هى قيادة الإنسانية. وعدلت المادية الجدلية ذلك التوجه باتجاهها نحو اقتصاديات تخدم طبقة البروليتاريا ـ من عمال فى المصنع وزراع فى الحقل ـ من حيث إنها تتصارع مع البورجوازية اجتماعياً ويعكس الأدب ذلك.

وهذا هو المنطق الجدلى كما تحدث عنه هيجل وطبقه ماركس، غير أن الجدل تاريخياً صرح به أفلاطون فى جمهوريته ليدل على نوع من التفكير يستطيع الفلاسفة وحدهم أن يمارسوه لمعرفة الواقع أو الفهم الشامل لكل شيء[١].

أما هيجل فقد ناقش ما هو موجود ونقيضه في الواقع، على أساس أن الشيء لا يكون واقعياً Real مالم يستطع حفظ وجوده فى صراع الحياة والموت، وليست الواقعية Reality إلا الحصيلة دائمة التجدد لعملية الوجود[٢].

وأما ماركس فقد أقام جدله على التفرقة بين الفكر والأشياء، من منطلق أن السلب كامن فى الواقع كمبدأ خلاق محرك. فيكون الجدل «جدل السلبية» ويقتضى ذلك أن تصبح أية واقعة أكثر من مجرد واقعة، أى هى سلب وتقييد لإمكانات فعلية. ومن هنا نفهم لماذا تكون حركة الفكر نتيجة ضرورية للتغيرات التى تطرأ على المجتمع والكون كله، ذلك من منطلق حل كل المتناقضات، فى شكل صراع الإنسان مع الإنسان أو مع الطبيعة وفى النزاع بين الوجود والماهية، ثم فى التجاذب بين الفرد والنوع.

على أن حدود هذه القضية ـ بعد ذلك ـ لاتزال عرضة للمناقشة فى ضوء نظريات الفنون والآداب المتجددة. ومن ثم نقبل هنا فى تقويم الإبداع الأدبى، أن نقف وسطاً بين معطيات كل من الفكر والفن، حتى وإن سيس الأدب، ولعلنا من هنا نفهم كيف صيغت قضية العلاقة بين الفن والفكر، وإلى أى حد يمكن تحويل النص الأدبى بثقله الذاتى إلى ما يشغل الجماعة من هموم عامة ومصيرية. ويصبح النقاش على هذا الأساس حول الإجابة عن السؤال التالى وهو: إلى أى حد يشترك قطبا الصراع فى تحديد طبيعة النص الأدبى؟

على أنه يمكن التسليم بأن مظاهر الفكر وتجلياته ترتبط دائماً فى علاقة جدلية بالواقع المادى بما فيه من وسائل إنتاج وعلاقات اجتماعية واقتصادية وسياسية وغيرها، وسواء تتبعنا هذه المسألة فى الأدب أو فى النقد تجد تلك الجدلية التى تتم عن طريقها عملية التطور على نحو تستجيب لها المرحلة[٣].

لقد أثير النزاع بين فاعلية كل من محتوى النص وكيفية تشكيله، ورصدت النتائج سلبية

(١) انظر: مارى ورنوك: التحول الجذرى من كتاب «نصوص مختارة من التراث الوجودى» ترجمة: فؤاد كامل، ط. الهيئة المصرية العامة سنة ١٩٧٢، ص ٩٦.

(٢) انظر كتاب هربرت ماركيوز «العقل والثورة» ترجمة: د. فؤاد زكريا، ط. الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٠ص١٨ ١٩.

(٣) انظر. د. جابر عصفور . أفاق العصر ط . دار المدى للثقافة والنشر ١٩٩٧، ص ٢١٤.

كانت أو إيجابية فى مجالات النقد الأدبى، وكـشف تحليل النصـوص عن أنه يمكن التخفيف فى درجة التعارض بمضمونها؛ لأنه ليس إلا صـورة من صـور الجدل حـول طبيعة النص أو وظيفته. الأمر الذى يذكر دائمًا بما كان القدماء - فى التراث العالمى - يتحدثون عن كون الأدب مفيدًا معرفيًا طالما أحسن بناء أشكاله، فليس جديدًا إذن أن يقال اليوم: إنه لا بأس بإقامة المعرفية الأدبية على أيديولوجية ترتبط ماديًا بالواقع المعيش.

(٢) اتجاهات المعالجة

وفى شرح ذلك ينبغى التنبه - بوجه عام - إلى أن للنقد الحديث ثلاثة اتجاهات للمعالجة، أولها: يعنى بالشكل على أساس إلغاء نظرية المحاكاة من قبل أصحاب ما بعد الحداثة، وإهدار قيمة الأنواع الأدبية وإحلال النص متعدد الخصائص لتسهل العناية بصياغاته اللغوية فى عدولها إلى المجازية، وثانيها - وهو الأقدم - : يعنى بالمضمون على حساب الشكل وهم أصحاب النقد الأخلاقى والنقد الاجتماعى - وبخاصة ما يصدر عنه الأيديولوجيون - والنقد الأسطورى، ولاسيما النمطى منه، وأما الاتجاه الثالث فهو ما يسمى بالنقد الأكاديمى التكاملى الذى يقول بتلاحم الشكل ومحتواه. وقد يستعين ببعض أدوات الألسنيين فيما يدور حول المركب النحوى Syntactical، وكذلك المركب البلاغى Rhetorical بما يقوم منه على المحاكاة التشبيهية من المجاز اللغوى، وما يتخيل ويرمز إليه، ويكنى به فى المجاز المرسل. ومن المهتمين بهذا النقد - على سبيل المثال - محمود أمين العالم، وبخاصة فى نقده المتأخر، وكذلك حسين مروة على نحو ما، وجبرا إبراهيم جبرا، ويوسف الخال، وأحمد كمال زكى، وعبد المنعم تليمة، وحسن البندارى وكلهم يعمدون إلى التحليل الكاشف عن جماليات الصياغة فى اقتحامها ما تحت سطح النص من دلالات، وبعض هذه يكون كامنًا فيما يطلق عليه عادة فضاء النص، ويحتاج إلى ضرب من التأويل المناسب، مع العناية فى الوقت نفسه باعتماد التناص لملاحظة التغيرات التى يحدثها الإبداع الجديد الواصل دائمًا بين المؤلف واللغة - مفردات وأشكال - وموضوع المعرفة النسبية، من حيث كون المؤلف ذاتا عارفة.

ولقد اتسعت رقعة النقد الأول، وركز فيه على المتعة الجمالية الخالصة من أى سياق اجتماعى أو فلسفى، فهو على نحو ما امتداد للبرناسية واللغويات الحديثة، وإن تكن له جذور فى الشكلية الروسية، وفى اتجاهات «النقد الجديد» New criticism الذى ظهر فى الثلاثينيات - وكان من أقطابه ريتشاردز وإليوت المعروفين لدينا - ولوحظ أنه أوغل فى البنيوية أولاً، ثم فيما بعد البنيوية، حتى صار هذه الأيام حركة هائلة يحسب حسابها فى فرنسا وأمريكا والعالم العربى، وسادت فكرة نحو مصادرة السياق الفكرى، وما يتسلل إليه من قضايا التاريخ والسياسة وعلم النفس كمادة ترفضها التجربة الجمالية.

وتقلصت بذلك رقعة النوع الثانى من النقد - وبخاصة فيما يراه الناقد من إغراق فى السياقات غير اللغوية - حتى مع الاعتراف بأن الأدب فن معدول عن الحقيقة -

ومع ذلك لابد أن يتضمن هدفًا ورسالة اجتماعية تاريخية، ولا بأس إذن مع ذلك أن يكون ملتزمًا. وقد دار حول الالتزام نقاش لا يزال محتدمًا حتى مع غياب الاتحاد السوفيتي، وخفوت صوت الماركسيين من ناحية، والوجوديين من ناحية أخرى.

على أنهم يصرون غالبًا على رفض كل إلزام فكرى أو مذهبى يتعرض له الأديب، وفى هذا يقول عبد القادر القط: «إن التجربة القومية فى صورتها المباشرة لا يمكن أن تظل مصدر إلهام لموهبة أى شاعر أمدًا طويلاً دون أن تفقد الموهبة حيويتها وتقع فى التكرار والرتابة، ولابد لمن يريد أن يمضى فى حمل هذه الرسالة القومية فى أعمال فنية ناجحة من البحث عن وسائل جديدة للتعبير، والالتفات إلى ما فى الحياة الإنسانية جميعًا من مآس يرتبط بعضها ببعض، ويتشابه إحساس الناس بها فى كل مكان. والموهبة الكبيرة تستطيع أن تصور المأساة القومية فى أى شيء صغير تقع عليه عين الفنان، وإن بدا فى الظاهر بعيدًا عن تلك المأساة - وليس المعول فى خدمة القضية القومية من الناحية الفنية على مواكبتها الدائمة فى كل مناسبة، بل على الآفاق التى يبلغها الشاعر فى تعبيره الفنى»[1].

ويستنتج من هنا أن غاية ما يطلب من الأديب أن يتبنى القضايا والهموم الجماعية تلقائيًا وتصير أعماله فى محاكاته وتخيلاته «عملية اتصال وجدانى واع بين ذات الكاتب والواقع الموضوعى، بحيث يتحول الواقع أثناءها من مناخه الزمانى والمكانى خارج الذات إلى مناخ الموقف الإنسانى داخل الذات، ومنه يتخذ الواقع صورته الفنية التى يبدو بها كائنًا جديدًا يختلف فى اتساقه ونظامه وتركيزه وحرارته الوجدانية عما كان عليه فى الطبيعة أو فى الحياة الاجتماعية اليومية. وبهذه الحقيقة الجديدة التى يكتسبها الواقع الموضوعى بعد عملية الخلق يصبح واقعًا فنيًا يمارس تأثيره الجمالى والاجتماعى بين الناس»[2].

ومن ثم لايبدو إطلاقًا أن الإبداع إنجاز عقلى تحكمه الإرادة المطلقة وحدها. بحيث يترسم خطى السياسيين والمصلحين الاجتماعيين ورجال الاقتصاد وشيوخ الدين، وإنما هو كل هؤلاء بعد أن يستوعب مواقفهم ويهضم آراءهم ويحولها جزءًا من شخصيته ومادة لوجدانه ومناطًا لخياله، بل ربما كان للوجدان والخيال لديه النصيب الأكبر فى التشكيل، ويتعذر فى هذه الحالة التى يتطلب فيها الصدق الفنى أن يستغنى عنهما؛ لأن الاستغناء يبطل العمل الفنى من أساسه، ويمسخ الموقف الفنى الذى تحكمه اللغة. وهذه اللغة التى تختلف عن لغة العلم، وتدخل فى إطار ما يسميه النقاد باللغة الانفعالية Emotive language، وهى نفسها اللغة الشعرية المكثفة والمعتمدة إلى حد كبير على المجاز.

وربما كان هذا التحديد أحد الأسباب التى جعلت النقاد الجدد Vew critics فى العقد الثالث فى أمريكا وبريطانيا يثورون

(١) شعر المقاومة بين الفن والالتزام، مجلة المجلة، عدد مارس ١٩٧١.

(٢) حسين مروة ، «دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى» ،١٠٦، وما بعدها.

على الماركسيين وهم يغرقون أدباءهم وقراءهم في المشكلات السياسية والاقتصادية ويغرونهم بالتخلص من فردية المبدع وتكبيل حريته بشتى التوجهات الحزبية، حتى صار العلم الذى تتبناه المادية الجدلية في المعسكر السياسى الشرقى يشبع الدافع العلمى أو العقلانى ويظهر أقل الإحساس ـ كما تقول ليزا شويرت ـ فلابد لتحقيق جماليات النص الأدبى أن يشبع دافع الإحساس، ويظهر أقل ما يمكن من العقل[1].

وهو أيضًا ما حدا بالوجوديين إلى رفض نظرتهم إلى الإلزام الماركسى؛ لأنهم بدعوتهم إلى إبراز الذات المفكرة جماليًا فى هموم الإنسان، إنما يبرزون قيمة الفكر حتى وإن دمروا بعض قيم الشكل الموروثة وروجوا لما أسموه باللامعقول وبما سمى عندهم باللاأدب، أو الأدب النقيض.

وظهر سارتر بمذهبه الفكرى مدافعًا عن حرية الإنسان، وعن التزامه بمسئوليته الإنسانية. وبقراءة كتابه «ما الأدب» نلمس من خلال عدة أسئلة تكفل بالإجابة عنها، وهى: ما الكتابة؟ ولماذا نكتب؟ ولمن نكتب؟ فثمة اعتراف بحق الشعر الخالص فى الوجود بعد أن جعله فى مصاف الرسم، والنحت، والموسيقى، حيث أخرجه من دائرة الالتزام، وإن يكن رجع عن هذا الرأى بعد ذلك وأقر مبدأ الالتزام فى الشعر. فيكون للأديب إذن وظيفة خاصة فى المجتمع بمعنى أنه مسئول عما يجرى فى العالم مسئوليته عما يجرى فى حياته من أحداث. ويتحدد التزامه بالموضوعات الكبرى كالوحدة، والحرية، والعدالة الاجتماعية، ومقاومة الظلم والطغيان، وإشاعة الديمقراطية فى العالم.

وقد توجه كثير من الأدباء العرب هذا التوجه، بعد أن مارسوا التفكير الماركسى، وإن اختلفوا فى تحديد قدر الالتزام، وبعضهم أفرغه من محموله السياسى وجاوزوه إلى الالتزام العقدى والالتزام الفنى والالتزام الأسرى... وهكذا. غير أنهم أجمعوا تقريبًا على أن الإلزام يسلب الكاتب حريته، وقد يكرهه على قول مالا يعتقده. وإذا قيد الكاتب بأى قيد فقد حريته، وانهار الأساس الذى يقوم عليه الالتزام «فبدون الحرية يفقد الكاتب أصالته، فيسخر أدبه للدعاية ويلبى فيه نداء خارجًا عن نطاق ضميره ووعيه الإنسانى»[1].

المبحث الثانى

مظاهر التنازع فى الشعر

حقق الشعر العربى الحديث طوال عدة عقود أنواعًا من التغير، سواء فيما يختص بتقنيته الفنية، أو بما يطرحه من قضايا اجتماعية وقومية فى سياقات ثقافة العصر وفى طموحاته المتعددة، ولم تكن هذه التغيرات إلا نتيجة لتفاعلاته بعدة أفكار مصيرية وإسهاماته فى محاصرة أزمات المرحلة المؤثرة فى حياة البشر والمتأثرة بها، وعمل ألا يدير ظهره لها أو يغفل عنها، وندب

(١) انظر : ترجمة شاهر عبيد ، فى «تناقضات فى النظرية المعاصرة للأدب»، مجلة الثقافة العالمية، عدد ٦٠، الكويت ١٩٦٣، ص ٥٥.

(١) د . محمد غنيمى هلال، قضايا معاصرة فى الأدب والنقد ط نهضة مصر، ص١٤٧.

الشعراء الواعون أنفسهم للعمل على تحرير الإنسان في ظل الحرية والعدالة الاجتماعية، من عبء تلك الأزمات.

وبكل تأكيد لم يكن هؤلاء الشعراء ليهملوا جماليات التعبير عن شتى مواقف التحدى، ولحموا بين ما هو فكرى، وما هو فنى من منطلق أن تناول الأزمات محتاج إلى «اللغة الشعرية» التى تجمل ما يطمحون إليه من إثارة. وكان طبيعياً أن يتنازع القطبان ـ أى الفن والفكر ـ لديهم فى لحظات إبداعهم دون أن يهيئ أحدهما فرصة للآخر للتمكن منه!

ومن هنا لم نر ـ إلا قليلاً ـ أن لقضية التعارض بين الفن والالتزام الأيديولوجى إشكالاً حاداً فى عملية إبداع القصيدة الشعرية. ولكن ربما وقع هذا الإشكال فى عمليات النقد، ووجد مرتعه فيها، بمعنى أن تحليل النصوص ـ بدا عند فئة ـ يسعى لتوسيع الهوة بين الشعرية والالتزام، فى الوقت الذى كان فيه الشعراء أنفسهم يسعون إلى رأب الصدع بينهما، ومع ذلك أصر شكليو العصر وبعض أنصار «النقد الجديد» على إنكار دور السياقات الاجتماعية والتاريخية فى بنية القصيدة، وقد قوى نفوذهم مؤخراً فى مصر مع أن العالم كله يحاول أن لا يعيد طرح قضية «الفن للفن» لعدم جدواها، حتى ولو رفع فوقها شعار البنيوية والتفكيكية ونحوهما.

ولقد جرت معارك أدبية حول قيمة الالتزام بين طه حسين والعقاد من ناحية، ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ومحمد مندور، من ناحية أخرى دون إشارة من الجانبين إلى وأد الفكر فى العمل الأدبى، وظهر أن الفريق الأول كان من دعاة الاهتمام بأن يكون الأدب أدباً بعناصره الفكرية والجمالية التى منها الخيال والأسلوب البعيد عن المألوف من السياقات اللغوية. فى حين قدم الفريق الثانى عنصر الفكر السياسى الاقتصادى، وانبرى بعضهم يقول: «قال أنصار هذا المذهب بأن الشعر فن جميل، ولذلك يجب أن يكون غاية فى ذاته.. والفن للفن يلعب فى الحياة النفسية دوراً هاماً، إذ يفتح القلوب والعقول لجمال الطبيعة.. ومن البين أن من وظائف الأدب أن يسلينا ـ ولو إلى حين ـ، جانباً من همومنا ويعزينا عن قسط من آلامنا»[1]، ولا يدل ذلك إلا على النيل من جماعة من الشعراء العرب نزعوا إلى الجمال وتفرغوا له، ومنهم على محمود طه ـ إلى حد ما فى شعره غير القومى ـ، وسعيد عقل فى لبنان الذى عبر بالبرناسية إلى الرمزية بنجاح كبير، بجانب نزار قبانى فى عشرة أعمال شعرية له على الأقل.

وبرغم هذه المعارك التى دارت، وبرغم الغبار الذى أثير حولها، كانت الأمور تتكشف عن منتصر واحد هو الشعر نفسه، سواء أقدم فكراً موجهاً أم متعة نمّ عليها المجاز اللغوى والمجاز المرسل والرمز. لقد كان الشعراء الحقيقيون من كلا الطرفين يجدون أنفسهم مدفوعين بشعرهم إلى جديد يتولد بين أيديهم فى ظل التنازع المستمر بين الفكر والفن جميعاً.

والحق أن الشعر التفعيلى الذى صدر عن جيل: صلاح عبد الصبور، والسياب، ونازك

(١) محمد مندور، «فى الأدب والنقد»، ط القاهرة ١٩٥٦، ص٢٣ وما بعدها.

الملائكة، والبـيــاتي، ولحق بهم أمل دنقل، ومحمود درويش، ومحمد أحمد حمد: وأبو سنة، وسويلم، كان في جملته ملتزمًا وأسهم أصحابه في تطوير القصيدة الجديدة ـ دون أن ينددوا بشعراء قصائد البحور التقليدية ـ وخلقوا لها آفاقًا رحبة بجانب معالجتها لقضايا الواقع والمصير القومي، بل أثبتوا إمكان أن يكون الشاعر ملتزمًا وموفقًا فنيًا في الوقت نفسه. وكذلك أثبتوا إمكان تحقيق الولاء الأيديولوجي الصادق عند لقائه بالموهبة الشعرية الحقيقية، وكان هذا دافعًا لإغناء التجربة الشعرية لا عائقًا أمامها أو قيدًا عليها، وحتى الشعراء الذين اهتموا باللغة في أبنيتها المتميزة، فترتفع قيم الشكل عندهم ـ من أمثال: أدونيس: وعفيفي مطر، ويوسف الخال ـ كانت لهم مضامينهم الهادفة التي تضعهم دائمًا في أطر قومية مناضلة.

وفي الصفحات القادمة، نحاول أن نبرز بعض القضايا التي شُعِّرت، وأقبل عليها المتلقون في تسليم كامل بتفوقها.

قضايا التنازع

القضية الأولى: قضية الحرية

الحرية ـ مفهومًا مطلقًا ـ لا وجود لها إلا في الذهن ـ أما في الواقع فلا توجد إلا حريات نسبية؛ لأن نقيضها «الضرورة» مصاحب لها دائمًا والفعل الإنساني محكوم بجدلية الضرورة والحرية في واقع يشكل الفعل بقدر ما يؤثر الفعل فيه، واقع محكوم بالضرورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية، وهذا الواقع يمكن أن يسلب الفنان القدرة على الفعل الحر بالوعد والوعيد والسجن والتشريد، ومن هنا تكون الحرية جدل دائب بين الفنان وبين واقعه[1].

فالكاتب يجد نفسه مطالبًا بأن يخوض معركة تلو أخرى من أجل الحرية، حرية الإنسان، وحرية الفكر، والحرية السياسية، وحرية العدالة، وحرية الشعوب، وفي كل هذه المعارك سيصطدم وعيه بحقيقة أن الحرية ممارسة تقود إلى صراع القوى والطبقات، الذي يولد صراعًا بين وجهات النظر والمواقف والمصالح ما يشكل آفاقًا للحرية التي هي أثمن ما يدافع عنها المفكرون والأدباء على مر الزمن.

ويتفق الشعراء المعاصرون بعامة على أن الشعر ليس صيغة معرفية مباشرة، فهم يرفضون فكرة الانعكاس وفكرة التعبير، وهما تمثلان المقولتين الكلاسيكية والرومانسية على التوالي.

إن التأمل في كلامهم يدل دلالة واضحة على شعورهم بأنهم طرف في ثنائية هي، الشاعر والحياة، أو الشاعر والواقع، وهم يعون هذا الواقع، ويرغبون عن التوحد معه، ويسعون إلى خلق واقع جديد أكثر انسجامًا، وهو أيضًا واقع لا وجود له، وإنما يمكن إيجاده[2]!

فهناك علاقة جدلية بين اكتشاف الواقع وصياغة أبعاده الجديدة بواسطة اللغة، ويكشف لنا الفن عن سلسلة طويلة من التفاعلات المتبادلة بين الفن والواقع، لا يقبل

(١) انظر: د. شكري عياد، مقال بعنوان الأدب والحرية، مجلة فصول ربيع ١٩٩٢، ص ١٢.

(٢) انظر: د. عزالدين إسماعيل، مقال بعنوان: مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول، ١٩٩٠.

فيها الكاتب من القيود إلا ما هو أصيل فى بنية الفكر أو بنية الفن، وما يفرضه على نفسه كى يتمكن من إيصال فكره وفنه للناس.

وقد ظهر بوضوح أن الشاعر قام بدور المثقف النابض بحلم التغيير، وقد تمكن بشعره أن يكون شاهداً على ما يجرى فى الواقع بجانب أنه يقدم صورة للحياة فى المستقبل تحقق تحررها المنشود فى الحرية والعدل.

ولعل صلاح عبد الصبور يوضع فى مقدمة الشعراء الذين نجحوا فى التوفيق بين الفن والفكر، سواء فى قصائده الغنائية الأولى أو فى قصائده التفعيلية التى حملت هموم بلده، سواء أكان غنائيًا موضوعيًا أو دراميًا . وقد سعى فى أعماله تلك إلى اكتشاف حقيقة الإنسان فى واقعه وطموحاته ومشكلات مجتمعه.

وقد حمل أشجان الوطن وشوق الإنسان فى العدل والحرية التى لا تتحقق إلا إذا تحرر من الحاجة التى تستذله. وهذا دور الفن فى صياغة الحياة الروحية للمجتمع وتشكيله لحقيقة العصر.

وتكشف نصوص الشعر الحديث عن وعى عميق بطبيعة علاقة الشاعر بالسلطة، أى بالجهاز الذى يحقق لها الهيمنة لطبقة أو حزب، أو لفرضها سلسلة من الحتميات التى تتصادم مع الحرية، ولا سبيل إلى ذلك إلا بمقاومة السلطة ومعارضتها، فنرى صلاح عبد الصبور مغنيًا يقف آخر الممر الذى يفضى إلى السلطان ويتقدم مهرج البلاط والمؤرخ الرسمى، وكلهم من الأماجد الأشاوس، الأحامد الأحاسن الذين يجيدون الكر والفر والتخريب والتدمير، والبناء والغناء والنساء والشراب؛ لأنهم هدية السماء!

وعلى الرغم من أن مكان الشاعر فى آخر الممر، فقد خرج عليهم يؤجر فنه لخدمة السلطان وتبرير تصرفاته، والتسرية عنه بالغناء، لكنه يود أن يثور على نفسه، وعلى موقفه من خدمة سلطان عاجز وفرسان عجزة. فيلجأ إلى السخرية منهم مكتفيًا بجعل صياغته انعكاسًا لتقاليد القصور وأعرافها الاجتماعية، وكأنه جعل عباراته، وهذه التقاليد ـ وهى من الحياة ـ مظهران لحقيقة واحدة عن الضعف الإنسانى فى مجال بعينه. يقول:

والله ما أعظمكم، وما أرقكم، وما
أنبلكم، وما أشجعكم، وما
أخبركم بالخيل والطعان والضراب والكمائن
والفتح والتعمير والتدمير والتحبير والتسطير

إلى أن يقول وباختصار:

أنتم هدية السماء للتراب الآدمى،
نحن حفنة الأموات[1]

وبهذه اللغة فى بساطتها وحيويتها ودلالاتها المتنامية يعبر الشاعر عن نفسه فى حالات وجوده فى هذا المكان خائنًا لأمانة الكلمة، وفريسًا للحزن، ومستخرجاً جثته التى دفنها فى قلبه منذ فقد نقاء الطفولة وبراءتها من النفاق، وبما فى لغته من خواص تعبيرية

(١) الأعمال الكاملة: تأملات فى زمن جريح، ط دار العودة بيروت ١٩٨٦، ص ٢٨٦ وما بعدها.

وإيقاعية استحالت بين يديه رمزًا خصبًا لتمزقه، وقد اكتشفت الخديعة التي مزقته، وكان أن قال ملتفتًا إلى رجال البلاط الذين فروا لحظة ظهور الخيول المطاردة لهم:

حتى أتت خيول عصبة الشيطان

إذا بكم تمضون كالنعامة المجنحة

وا أسفا قلوبكم مسافحة[1]

ونلاحظ أن حركة الصياغة في الأسطر الثلاثة السابقة قامت على تعميق وقع الكارثة، وذلك تمهيداً لإظهار إخفاق الشاعر في نفاقه، وكانت نهايته الطرد من البلاط ليعاني الجوع والمهانة. وحكاية المغنى الحزين الوحيد في بلاط فاسد هو أحد أقنعة صلاح عبد الصبور، وشاهد على عصره وعلى ضميره في آن واحد. ونشعر بنبض الشاعر المفكر ممتزجاً بنبض بلاده، فهو يشخص أسباب هزيمتها ـ أمام عصبة الشيطان ـ ويجعل النهاية سلبية مؤسية، بل تدعو إلى تواكلية تشكل حيلة العاجز، وما أفدحه كلاماً بقول صلاح في هذا المقام متوجهاً إلى الله:

ارفع عنا هذا الزمن الميت

أقسُ علينا لتعبر عنا كأس الآلام

علمْنا أن نتمزق بإرادتنا العمياء.

وتتجسد صور السلطة وانعكاساتها في أعمال أمل دنقل بصورة أكثر وضوحاً، وقد عثر أمل على هويته الفنية مع ديوانه «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة»، بحيث يصعب رؤية أصداء نصوص الآخرين، وقد انصهرت خبراته وقراءته المتنوعة لأعمال صلاح عبد الصبور، وحجازى والسياب في رؤية تعى حركة الواقع الذى يحاصره ويحاصر أحلامه في التحرر وتوحيد الوطن الممزق في غياب العدل والحرية. يقول:

أعرف أن العالم في قلبى.. مات

لكنى حين يكف المذياع.. وتنغلق الحجرات

أنبش قلبى، أخرج هذا الجسد الشمعى

وأسجيه فوق سرير الآلام

أفتح فمه، أسقيه نبيذ الرغبة

فلعل شعاعًا ينبض في الأطراف الباردة الصلبة[2].

لقد مات العالم في قلب الشاعر، وشعر بالاغتراب بعد مصادرة حريته، وهو اغتراب أصيل؛ لأنه نتاج آمال لم تتحقق، ومشروع قومى أجهض، وفقدان للطريق بعد هزيمة سنة٦٧. وقد استجاب الشعراء والكتّاب لهذه الكارثة وتباينت مواقفهم. فشعر صلاح كان في هذه المرحلة نوعًا من تمزيق الذات، بينما ربط أمل دنقل بين الحاكم الفرد ونكوص الثورة، فجعل من كليب رمزًا للمجد العربى القتيل أو الأرض العربية السلبية، ولا يرى سبيلاً لعودتها إلا ببذل الدم مثلما أقر بذلك صلاح ـ من قبل ـ فقد قال في قصيدته إلى جندى غاصب «سأقتلك»[3]:

سأقتلك

من قبل أن تقتلنى سأقتلك

من قبل أن تغوص في دمى

أغوص في دمك

(٢) السابق : ٢٩٠.

(١) الأعمال الكاملة: يوميات كهل صغير السن: ط مدبولى.

(١) الناس في بلادى، ٩٢. د . ت. ص ١٧٤.

وليس بيننا سوى السلاح

وليحكم السلاحُ بيننا

وهذه النظرة الثائرة المتحدية هى التي ألحت أيضًا على أمل دنقل الذى لم ير سبيلاً لعودة الحياة إلا بالدم وحده. فنرى من بعيد فلسفة العنف والقوة تطل من خلال دعوته إلى ثورة تمحو العفن وتطهر الأرض كفعل الطوفان ثورة يفجرها المقهورون ضد من قهرهم، يقول فى أغنية «الكعكة الحجرية» الأصحاح الأول من سفر الخروج»[1].

أيها الواقفون على حافة المذبحه

أشهروا الأسلحه

سقط الموت، وانفرط القلب كالمسبحه

والدم انساب فوق الوشاح!

المنازلُ أضرحه،

والزنازن أضرحه،

والمدى .. أضرحه

فارفعوا الأسلحه

واتبعونى!

أنا ندم الغدِ والبارحه

رايتى عظمتانِ.. وجُمْجُمه

وشعارى الصباح!

ولا شك أن الشاعر فى تلك الأسطر المسجعة ـ كأنه يصر على الروى ـ التزم بالموقف الثورى الذى شكله لنفسه منذ بداية السبعينيات أى قبل إبداع «الكعكة الحجرية» وبلغ ذروته بقصيدة «لا تصالح» سنة ١٩٧٦، وهى تعبر عن مختلف الهموم والقضايا الوطنية والقومية بتوظيف تراث هذه الأمة وينفذ به فى فطنة شاعر إلى ما وراء الظواهر والأحداث، ويتساءل دائمًا، ويطرح الاحتمالات التى تؤكد الخوف والقلق على مستقبل الأمة، يقول[2]:

ماذا تخبئ فى حقيبتك أيها الوجه الصفيق

أشهادة ميلاد

أم صك الوفاء

أم التميمة تطرد الأشباح فى البيت العتيق

ماذا تخبئ أيها الوجه الصفيق .

وقد كان ما يؤرق الشاعر دائمًا ذلك الواقع العربى المتردى الذى يمثل جرحًا عميقًا فى تاريخ الأمة العربية كلها، وتبدو الأرض العربية فى صوره الشعرية أشبه بالأرض الخراب تئن من الجدب الروحى والتدهور الفكرى والأخلاقى واستعان بقناع الحجاج الثقفى ـ وهو أحد رموز الإرهاب فى تاريخنا ـ ليصور العقم والتخلف فى داخل البلاد بينما يقف المغول ـ وهم رمز الأجنبى الغاصب ـ فى الخارج. وربط الحجاج بقيصر فى حلف واحد معاد للأرض ولأصحاب الحق، مشيراً إلى الجدب الفكرى والروحى لرجال السلطة الذين لا هم لهم إلا العيش على موائد الحكام. فيرثى الأرض فى قصيدة «الأرض والجرح لا ينفتح» بقوله[3]:

(٢) العهد الآتى، ٣٣٦.

(١) بكائية الليل والظهيرة، ٢١٥.

(١) البكاء بين يدى زرقاء اليمامة، ١٥٤.

الأرض ما زالت، بأذنيها دم من قرطها المنزوع.

قهقة اللصوص تسوق هودجها.. وتتركها بلا زادٍ.

تشد أصابع العطش المميت على الرمال.

تضيع صرختها بحمحمة الخيولْ.

الأرضُ ملقاةٌ على الصحراء.. ظامئه،

وتلقى الدلو مراتٍ.. وتخرجه بلا ماءٍ!

صورة قاتمة للأرض التى استولى عليها اللصوص - المغول - عنوة ويساعدهم فى ذلك الحجاج الذى تحالف معهم وعقد له لواء السيادة ووضع على رأسه التاج، لكن هناك من يسأله:

من أنت يا حارسْ؟

إنى أنا الحجاج..

عصّبنى بالتاج..

تشرينُها القارسْ![1]

ويستصرخ الشاعر قومه لإنقاذ الأرض من العقم الذى أصابها ويحذر من ضياعها بقوله[2]:

يا سماء

أكلُّ عام. نجمةٌ عربيةٌ تهوى..

وتدخل نجمةٌ برج البرامك!؟

ما تزال مواعظُ الخصيان باسم الجالسين على الحرابْ.

وأراكِ.. و«ابن سلول» بين المؤمنين بوجهه القزَحيِّ.

يسرى بالوقيعة فيك.

والأنصارُ واجمةٌ.

وكل قريش واجمةٌ.

فمن يهديه للرأى الصوابْ؟!

تلك الإشارات التاريخية المتواصلة عن البرامكة مغتصبى السلطة من هارون الرشيد، وعبد الله بن سلول المنافق الكبير، والأنصار وقريش - فى سياقها الدلالى الموسع - تخبر عن التفتت والانهيار اللذين يلخصان «حال» العرب وهم يُزحزحون عن أرضهم فى ثنائية ضدية بين المقاومة والاستسلام. ويصل الشاعر إلى المفارقة العجيبة فى الإصرار على التشرذم بين مواعظ الخصيان الجالسين على الحراب - وتلك كناية رائعة - وعلى هذا النحو الحتمى تحكم الحلقة بين جماليات التعبير وأفكاره.

وهكذا كان أمل دنقل بوجدانه وفلسفته ملتزماً بدوره النابع من اختيار فكرى حر، لا رقيب عليه سوى ضميره اليقظ وواجبه الوطنى، وكصلاح عبد الصبور تعبر رؤيته للحاضر إلى آفاق المستقبل بشفافية وصوفية خايلت كثيراً من شعراء المرحلة، لكنه لا يترك ماضيه أو يتخلى عنه فى طرح فكره، فيعمد إلى زرقاء اليمامة موظفاً أسطورتها على نحو يوضح الموقف الكلى لأمته فى أحد تجليات الأداء الشعرى القائم على التفعيلة وإحداث أثر كبير فى الحركة الأدبية بتشكيلاتها اللغوية المتأخرة، يقول[3]:

(١) السابق : ١٥٥. (٢) السابق : ١٥٧.

(٣) البكاء بين يدى زرقاء اليمامة، ١٥٩.

أيتها العرافة المقدسة..

ماذا تفيد الكلمات البائسة؟

قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبارْ

فاتهموا عينيك، يا زرقاء، بالبوار!

قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار

فاستضحكوا من وهمك الثرثار

وحين فوجئوا بحد السيف، قايضوا بنا

والتمسوا النجاة والفرار

ونحن جرحى القلب

جرحى الروح والفم

لم يبق إلا الموت

والحطام

والدمار

إن الشاعر في تلك الأسطر المسجعة أو المحكمة بروى الراء يحمل هموم عصره، ويرى الشعر وسيلة إلى التخفف منها، وإلى تحقيق التغيير، وعندما أخفق فى تحقيق الحلم عبر عن هذا الإخفاق بمواجهة الواقع المتمثل فى نفوذ السلطة التى كانت سببًا فى عرقلة يوطوبياه التى طالما حلم بها ـ كما حلم بها أكثر الشعراء ـ وذلك فى حكاية «المدينة الفضية»، وكانت كلماته في «كلمات اسبارتاكوس الأخيرة»[1] تأكيدًا لشعوره بالإخفاق يقول:

لا تحلمُوا بعالم سعيدْ

فخلف كل قيصر يموت قيصرٌ جديد!

وخلف كل ثائرٍ تموت أحزانٌ بلا جدوى..

ودمعةٌ سُدى!

دفعه هذا الإخفاق إلى الشعور بالاغتراب بعد أن أجهض الواقع أحلامه فى التغيير، فراح يعزف على أوتار الأسى والألم تدل عليها مفرداته، حيث «السُدى، الصدى، الحزن، الكفن، الدم» وظل ممزقًا يعانى كل ألوان الإحباط. إلا أنه لم يخفت صوته الذى يدعو به إلى الثورة والتغيير، يريد أن يخاطب أكبر عدد من الجماهير، يريد أن يملأ الدنيا بشعره، ولذا جاءت الأصوات عالية، حادة النبرة ونشعر معه بلهجة المعلم أو المتنبئ، لاسيما بعد أحداث عام ١٩٦٧ دون ترديد شعارات أو هتافات جوفاء[2]:

قلت لكم مراراً

إن الطوابيرَ التى تمرُّ

فى استعراض عيد الفطر والجلاء

(فتهتف النساء فى النوافذ انبهاراً)

لا تصنع انتصاراً.

فهنا وهناك تفاعل حقيقى بين مقومات الشاعر الفنية وذاتيته بخبراتها وتجاربها العامة، وأيضًا بقدراته الفكرية والجمالية مع ردود أفعاله تجاه تيارات المجتمع المتباينة.

* * *

وكان بدر شاكر السياب من الشعراء الذين التزموا بقضايا الحضارة المعاصرة، وعاش مأساة الإنسان العربى الذى يعى

(١) البكاء بين يدى زرقاء اليمامة، ١٤٩

(٢) تعليق على ما حدث فى مخيم الوحدات، ٢٦٤

حقيقة التحديات التي يواجهها. وقد شارك صلاح عبد الصبور وأمل دنقل وغيرهما من الشعراء المعاصرين فى تحقيق تلك المعادلة الصعبة ـ أقصد ـ التوفيق بين مقتضيات الفن وطبيعة الالتزام على مستوى بنية النص الشعرى فى تكامله وتوصيل رسالته ـ وقد دفع السياب إلى الفكر المؤدلج عله يجد فيه خلاصه وخلاص بلاده، وذلك بعد أن تردت العراق فى الأربعينيات إلى الفقر والقهر والخراب وضياع الأمل والفراغ، وكلها ذيول للمحتل ومن يدورون فى فلكه. عشرات الأسر تشردت، ومئات الأحرار يزج بهم فى السجون، وفئات العمال والفلاحين صرعى المرض والعفن[١].

وقد استطاع بمعاناة فريدة أن يجعل من القضايا والهموم الجماعية همومه الذاتية، وبذلك انتفت عنده المسافة بين فنه والتزامه، وأصبح الحديث عن الكلى فى أوسع مجالاته هو حديثه الذاتى فى أدق خصائصه. فهو موزع دائمًا بين مثاليته وما يريده أن يتحقق، وبين الواقع الكابوسى الرابض.

على أنه حافظ على التزامه وحاول تطوير فنه من خلال الاستعانة بالرمز الأسطورى. وقد تحقق هذا دون أن يتخلى عن ارتباطه بالتجربة الجماعية العربية فى إطارها الثورى.

وكان الموت هو قضية السياب الكبرى، وقد عانى هذه القضية على المستوى الفردى والقومى والحضارى والإنسانى. رفض السياب الاستكانة إلى الموت الأبدى، وكان يحن إلى الانبعاث، فكانت العودة إلى الأرض الأم ليست سوى انتظار لميلاد جديد.

ويبدو أن السياب كان يشعر أن عهود الظلم والطغيان التى مرت على العراق كانت موتًا له ولبلاده، وكان ينتظر أن تزول هذه العهود لينبعث العراق من جديد. وبالفعل أحس الشاعر بعودة تموز إلى الحياة بعد سماعه نبأ مقتل عبد الكريم قاسم، والذى مر العراق فى عهده بفترة من أحلك فترات تاريخه، وأدى ذلك إلى انبعاث كل فرد من أفراد الأمة يقول:

مرحى لجيش الأمة العربية انتزع الوثاق!

يا إخوتى بالله، بالدم، بالعروبة، بالرجاء.

هبوا فقد صرع الطغاة وبدد الليل الضياء!

فلتحرسوها ثورة عربية صعق «الرفاق»

منها وخرّ الظالمون،

لأن «تموز» استفاق

من بعد أن سرق العميل سناه، فانبعث العراق[٢].

إنه ينشد الحرية النابعة من إحساسه بلا حدود أو قيود مهما يكن السلطان المسلط عليها، فيثور على الزيف وعلى الواقع المتردى ويأسى على الجهد الإنسانى الضائع. ويبدو هذا واضحًا فى مجموعة أنشودة المطر، حيث يقوم المطر بدور الباعث وعليه أن يصلى من أجله حتى يتم القضاء على الظلم فيفيق المجتمع من غفلته. وحين أدرك أن چيكور قريته ـ وهى الأرض كلها ـ ولا يسعفها

(١) انظر: د. أحمد كمال زكى، دراسات فى النقد الأدبى، ط دار الأندلس ص ٢٥٥.

(٢) الديوان المجموعة الكاملة. منزل الإقنان، ط بيروت ١٩٧١. ص ٣١١.

سوى نهر القرية «بويب» قرر العودة إليها، ولاسيما أن أمه مدفونة فيها، وجسدها تحلل فى ترابها وتساوى من ثم رمز الأم والأرض مثلما ساوى بين نهرها بويب وتموز والبعل وعشتار إذا ذكر الطبيعة النضرة بنعيم البعث المتجدد:

أفياء جيكور أهواها

كأنها انسرحت من قبرها البالى،

من قبر أمى التى صارت أضالعها التَعْبَى وعيناها

من أرض جيكور ترعانى وأرعاها.

وتوسعًا بتلك الرموز تستحيل جيكور بأمه الذائبة فى ترابها وبنهرها وبتردد تموز وعشتار عليها، إلى الأرض العربية كلها، بل كذلك الإنسانية جمعاء. ولقد يبدو السياب نفسه الإله تموز ـ فى بعض الصور التموزية ـ ولكنه يبدو أيضًا النهر بويب الذى يخلص جيكور من جدب عذاباتها، أو على الأقل يبدو مجرد أمل فى حياة يمنحها له بويب بعد أن طال به المرض حتى أماته فى حياته، يقول:

يا بويب

يا نهرى الحزين

أود لو غرقت فيك ألقط المحار

فالموت عالم غريب يفتن الصغار

دمه الخفى كان فيك يا بويب.

وعلى هذا النحو تمعن دلالات الحياة ـ بعد وهنها ـ أو حتى وهى تعالج سكراتها ـ فى الاستطراد الذى يفكك الكل بعد تماسكه، وتتلاطم به اللاواقعية، وقد تعقدت أزمات العراق وخانه حاكموه. حتى صار من الضرورى فى كل وقت أن يلم به تموز أو عشتار، على الأقل لإنقاذ أهله من الجوع، يقول مخاطبا عشتار، وقد صارت فكرة مختزنة ـ كأنها لم تعد رمزًا ـ عفت فيها التلقائية للدخول فى باب المباشرة، حتى ولو كان ماء المطر هو الفاعل الأساسى فى الفكر والإحساس، وفى الصدق واصطناع الصدق بالتداعى والإيهام:

أتعلمين أى حزن يبعث المطرْ؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمرْ؟

وكيف يشعر الوحيد بالضياع

بلا انتهاء ـ بالدم المراق ـ كالجياعْ،

كالحب، كالأطفال، كالموتى ـ هو المطر!

ومقلتاك بى تطيفان مع المطر.

***

وفى العراق جوع

وينثر الغلالَ فيه موسمُ الحصادْ

لتشبعَ الغربانُ والجرادْ.

وتطحَن الشُوانَ والحجرْ

رحى تدور فى الحقول.. حولها بشر

مطر

مطر

مطر![1]

وتلك ـ على حد قول إيليا حاوى ـ وقد لاحظ أن الأسطر الشعرية السابقة تخطت ذاتها بالغلو، فافتقدت بعض أسباب المعرفة ـ لحظة انفعالية معهودة لدى السياب «وتبعثرت وقامت وقعدت طارحة ما تيسر من التشابيه

(١) الديوان : ٤٧٥ وما بعدها.

المنفـرطة، المتـواجـدة باسـتـقـلال وانفـصـال كالأرقام البلهاء»[١].

لكن كل ذلك كـان اسـتـشـرافـا لمرحلة مغايرة أو تالية لمرحلة أدلجة شعره بالسياسة ـ بمعناها العام ـ وبالتزامه الماركسي الذى لاشك طبع شعره بالرأى التقريرى ـ وإن يكن عاملاً على تخليصه من جوعه وجوع الشعب، أى من ضـائقـة العراق الاقـتـصـادية ـ وبما يمس قضايا الوطن العربى فى إطاره الثورى من أدناه إلى أقـصـاه فى قـصـائد ليـست أحسن قـصـائده وبتـخللها المقاطع الخطابية وقـدر من المجـازات المتـشـابكة المتكررة، وقـد يسـعى لتـمـويه الأفكار العـارية لإكـسـاب تعبيراته الزخم الرمزى فتبدو قصائده من ثم ـ أو كـثـيـر من مـقـاطعـهـا ـ مـجـمـع وثائق أيديولوجية ساذجة فجة، بدا فيها أنه لم يكن مؤمنًا إيمـانًا كـامـلاً بالشيوعية[٢]، يقول فيما يتعلق بالعروبة التى تخلى عنهـا فى أعـمـاله الأخيرة:

النار تركض كالخيول وراءنا.. أهم المغول

على ظهر الصافنات.. وهل سألتِ الغابرين

أو روّضوا أمس الخيول

أم نحن بدء الناس كل تراثنا أنصاب طين

والمغـول فى تلك المقطوعـة رمـز للبـربرية وكنى بهم عن اليهود، مثلما دلل بذكر الخيول على الهـمـجـيـة التى لم تطريهـا الحـضـارة وتستـأنسـهـا. لكن لابد أن نعترف أن شـعـره كـان مع ذلك ينمـو بالأحـداث والأفكار شـبـه الواعـيـة، ومع ذلك كـانت قـيـمـتـه السـيـاسـيـة تتعاظم على قيمته الفنية حتى ليقول قصيدته المشهورة «رسالة من مقبرة»[٣].

لكن أصواتًا كقرع الطبول

تنهلّ فى رمسى

من عالم الشمس

هذى خُطى الأحياء بين الحقول

فى جانب القبر الذى نحن فيه

....

بشراك يا أجداث حان النشور

بشراك فى «وهران» أصداء صور

سيزيف ألقى عنه عبء الدهور

واستقبل الشمس على الأطلسِ

آه لوهران التى لا تثور.

ويمثل هذه السطور الشـعـرية تخلص من ربقة الماركسية، أو يمكن القول أنه وجد فيها أكثر من منفذ إلى طريق الخلاص الذى طالما بحث عنه. ويرى بعض البـاحـثـين أن فى مقالاته التى نشرها بعنوان «كنت شيوعيًا» اعتاد أن يأكل عيشه ـ والجوع مهيمن على بلاده ـ وأنه عندمـا رأى عـدم جـدواها على الحقيقة، فضلاً عن أنها سطحت شعره «تولى بنفسه مهاجمتها وفضح أساليبها» وأنشد على لسان «المومس العمياء»:

لا تتركونى يا سُكارى

للموتِ جوعًا بعد موتى ـ ميتةَ الأحياءِ عاراً

لا تتركونى فالضحى نَسَبى

من فاتح، ومجاهدٍ ونبى

(١) بدر شاكر السياب، الشعر العربى المعاصر، دار الكتاب اللبنانى بيروت (د. ت)، ٢: ١٨٨.

(٢) د. أحمد كمال زكى، دراسات فى النقد الأدبى من ص ٢٥٥.

(٣) بدر شاكر السياب، ١ : ١٧٤.

عربية أنا .. أمتى دمها

خيرُ الدماءِ .. كما يقول أبى.

ومن أجل ذلك اتهمه الشيوعيون أقبح الاتهامات، ولم يعبأ هو بها؛ لأنه كان إذ ذاك يبدأ التزامه بمتطلبات التموزية[1].

* * *

ومن المؤكد أن عبد الوهاب البياتى حقق من خلال تجاربه الشعرية ـ وقد كان ملتزمًا بالماركسية التزامًا حقيقيًا ـ ذلك التنازع بين تشكيلاته الجمالية وأفكاره الثورية، وهو منذ أصدر دواوينه الأولى «أشعار فى المنفى»، و«أباريق مهشمة» مرورًا بـ «سفر الفقر والثورة»، و«الذى يأتى لا يأتى»، وحتى دواوينه الأخيرة، يقتحم جدار الموت باقتدار فنى لا يجادل فيه إلا قلة، حتى وإن ارتطم بصمت العالم وارتطم بالأشياء من أجل أن يربط بين الإنسان والفنان الثورى، وجعلهما حقيقة واحدة؛ لذا فهو يتخذ من الوجود الإنسانى مادة لأشعاره، ومن ثم صارت القصيدة عنده بحثًا دائمًا عن حرية الإنسان، ولكن الشاعر الحر لا يكون رسولاً، وإنما يكون الضحية والطريد الغريب، وهذا ما يؤكده دائمًا، يقول:

أيها الحرف الذى علمنى جَوْبَ البحارِ

سندبادى مات مقتولاً على مركب نارِ

وطنى المنفى

ومنفاى إلى الأحباب دار[2]

وفى المنفى يكون الشعر حرًا، ويقدر صاحبه فيه الكلمة، وكما كانت حرية الكلمة هى هاجس صلاح عبد الصبور وهمه الشاغل، فكذلك هى عنده وعند كل شعراء المرحلة يقول:

وكانت القصيدة

أسلحتى الوحيدة

فى مدن العالم.. فى منازلى الشريدة

بها فقأت أعين اللصوص والضفادع البلدية.

أى هو فى هروبه من عيون رفاق الطريق ـ الاشتراكيين ـ لا يتلذذ بالصمت، وإنما بالكلمات حتى لا تضيع القضية على مستوى الذات، والعالم كله وإن كلفه ذلك رفع الشعارات طالما كان وسيلة ناجحة تمنعه من التورط فيما تورط فيه شعراء المرحلة:

عندما كنتم تغنون السكارى

تموتون ضَجَرْ

فى المقاهى وتقيئون قصائد

كنتم تبنون سور

حول مجد الكلمة

وعذاب الكلمة

وانتصار الكلمة

وفى موضع آخر ينثر فيه بكلماته الأزهار

(١) دراسات فى النقد الأدبى ص ٢٥٦، ٢٥٧.

(٢) الديوان: انظر قصائد الحرف العائد، ط. دار العودة ١٩٨٤، ص ٤٣٠ وما بعدها.

ـ ربما تأسيًا ببعض منافقي الشعر ـ لكنه سرعان ما يعود إلى نفسه، فيقول:

وأصفع تجار الكلمات

العورَ الأقزام

سقط متاع الأيام

وكثيرة هي قصائده التي تشير إلى الثورة، انطلاقًا من نزعة الماركسية واستجابة لشعوره القومي، وحرصًا على صدق الالتزام. وبدا أن أشعاره تدور حول قضايا الوطن والإنسان والواقع الحضاري في العراق من خلال دواوينه ابتداء من «أباريق مهشمة» الصادر سنة ١٩٥٤، وفي ديوانه «أشعار في المنفى» عام ١٩٥٧ وجه إلى العربي بن مهيدي الزعيم الجزائري قصيدته «الموت في الظهيرة» وكان قد قتله الفرنسيون في سجنه وفيها يقول[1]:

كان مثلي يتألمْ

كان يعلمْ

أنه لابد هالكْ

وستبقى بعده الشمس هنالكْ

في ليالي بعثها، شمس الجزائرْ

تلد الثائر في أعقاب ثائرْ.

ومن ذلك الثائر القومي صعد إلى الإنسان الثائر في كل مكان، واكتسب شعره من هنا مساحات للفكر العالمي التاريخي في نبرة شعرية لم تضعفها كثيرًا شعاراته، وكأنه راح يفلسف التاريخ أو جعله عطاء شعريًا يعكس فيه الجانب الروحي في الإدراك الإنساني، ولعله جعله تصويرًا مقابلاً للدلالات العقلية التي تحفل بها النظريات السياسية والاجتماعية في هيمنتها على كل ما يجري في هذا القرن الذي لا نزال نعيش سنواته الأخيرة. وفي ديوانه الذي أصدره عام ١٩٧٠ وعنوانه «يوميات سياسي محترف» كان قد كتبها سنة ١٩٥٤، وجعل عنوانها «إلى ماوتسي تونج» باعتباره أحد ثوار العالم وقادتها المخلصين، وهي نموذج لشعره الذي لا يوازن فيه بين جماليات الشعر ومضامينه المباشرة حتى وإن حملت أبعادًا إنسانية دافئة. فغايته ـ أساسًا ـ ضمان الحرية، وأية حرية في العالم هي حريته. وفي كل دعوة ثورية نجد الحرية أبرز ما فيها، وقد اتخذت الحرية أشكالاً مختلفة في تجربته الشعرية، وعلى سبيل المثال يجسد في إحدى الثورات «لارا» ويستخدم في نسيج لغته الرمز والأسطورة، فيقول:

تستيقظ لارا في ذاكرتي قطا تتريا، يتربص

بي يتمطى، يتثاءب، يخدش وجهي المحمومَ

ويحرمني النومَ، أراها في قاع جحيم المدن القطبية

تشنقني بضفائرها، وتعلقني مثل الأرنب فوق

الحائط مشدداً في خيط دموعي، أصرخ لارا فتجيب الريح المذعورة لارا أعدو خلف الريح[2]

(١) الديوان: ٢٦٨، ٢٦٩.

(٢) الأعمال الكاملة. قمر شيراز ٣: ٤٨٧.

وهذه السطور تدل على نضج الشكل الشعرى عند البياتى، وبالإحالة إلى نظائره تبدو موهبة البياتى ـ بغض النظر عن طاقته الفكرية ـ فوق هذا الشكل، حتى لقد قال أحد النقاد المتخصصين فى الشعر العالمى «البياتى أقرب الشعراء العرب إلى قلوب الأوروبيين؛ لأن الصور فى شعر البياتى تحدثنا بلغة العصر»[١].

وهذا حسبه على أية حال، وفى تأملاته كان يغيظه دائمًا زملاؤه المتنطعون على أبواب الحكام الطغاة، فسلقهم بلسان حاد وتحول إلى أسيادهم الذين انتهكوا كل شىء «والحضارات تموت» على أيديهم، وصورهم طغاة ظالمين، بل جعلهم سبب شقاء الفقراء والمعذبين، ولذلك هم بحاجة إلى تقويم لسياستهم الملتوية، ولعل ما نظمه عن عذاب الحلاج ومحنة أبى العلاء[٢] يشير إلى ذلك وإلى ثورته على نحو يغضب الجميع، تمامًا كما غضب على الحلاج، فحوله السلطان إلى المحاكمة لمجرد أنه باح بكلمتين:

بُحْتُ بكلمتينِ للسُّلْطان

قلتُ لَهُ جبانْ

قلت لكلب الصيد كلمتينْ

ونِمْتُ ليْلَتينْ

حلمتُ فيها بأنى لم أعُدْ لفظينْ

فعلت إذن الكلمتان فعلهما وثار الشعب ونفذ حكم الإعدام بالحلاج بعد أن أذاقوه من العذاب ألوانًا وأحرقت أوراقه لطمس أفكاره ومبادئه؛ لأن البياتى على ماركسيته من التموزيين، فقد ظل يؤمن إيمانًا عميقًا بالغد الأفضل وبتفتح وعى الشعوب ونجاح ثورتها على الظلم والاستبداد وتمردها على شتى مظاهر الفساد، مثلما تمرد أبو العلاء ـ على ما جاء فى قصيدته التى بعنوان «محنة أبى العلاء»[٣] ـ على السلطة التى تستعبد الناس من أجل تحقيق مصلحتها بعد أن أوهمهم أصحابها بأنهم يحسنون إليهم ويقدمون لهم صنوف الطعام والشراب:

شَرِبْتُ من خمر الأمير، ورأيت فى نهار ليله النجومْ

أكلتُ من طعامِه المسمومْ

أصِبْتُ بالتخمةِ والحمَّى وبالضَّجَرْ

أصبحتُ فى بلاطه حَجرْ

ليلاً بلا سَحَرْ

قيثارةً مقطوعةَ بالوترْ

عباءةً باليةً، مسمارْ

صِفراً يدورُ فى الفراغِ، آلةً تُدارْ

وهكذا يثور على الأمراء، كما ثار على الشعراء الذين يتملقونهم ويتنازلون عن شرف الكلمة، وكان أبو العلاء شاهداً عليهم فى أحد المجالس فرآهم أشبه بدواب الأرض، ورآهم

(١) الشعر والفكر المعاصر، بحوث ومقالات من إصدار وزارة الإعلام بالعراق، ١٩٧٤ رقم ١٧، ص ٢٠٠.

(٢) انظر سفر الفقر والثورة ٢ : ٩ وما بعدها، ط بيروت ١٩٧٢.

(٣) سفر الفقر والثورة ٢٥ - ٤٦.

صعاليك أدعياء ولم تقتصر ثورته على الأمير والشعراء، بل امتدت إلى العصر كله الذى ضم أمثال هؤلاء، ويقرر عدم المشاركة فى ضجيج العصر والزمان؛ لأنه:

كان زمانًا داعراً يا سيدى، كان بلا ضِفافْ

الشعراءُ غرقوا فيه، وما كانُوا سوى خِراف

وكنت أنت بينهم عرافْ

وكنت فى مأدبة اللئامْ

شاهدَ عصر ساده الظلامْ.

فقضية البياتى إذن هى قضية الشعب الجائع الميت، وقضية الحاكم الظالم المتسلط الذى يقف ضد الحرية وضد الثورة التى يتولى إضرامها وإدراك حركة التاريخ عن طريق الكلمة سلاحه بعد أن فرض عليه النفى والاغتراب، وإلا فما قيمة الإنسانى والحياة دون حرية!

ويحتفى الشاعر احتفاءً شديداً بالإشارات والرموز والأساطير والنماذج، حيث صاغها صياغة مشحونة باليأس من الحياة العربية، فتداخلت معانى القلق والموت والبعث والعشق وتحرك بنغمات رمزية إلى أسى صوفى غامض يبحث عن الحقيقة والنور، ويظل الشاعر يبحث عن «عشتروت الثورة» التى تبث الحياة، فتعود بابل إلى شبابها، ويرد اسم عشتار التى تهبط إلى الأرض وتتحد مع تموز ويصبحان بالعشق والفناء ذاتًا واحدة، ويخاطب العاشق عشيقته الإلهية التى تصبح رمزًا للوجود كله، فيرى فى عينيها وميض برق يعد أرض بابل بسقوط المطر فتعيش التربة حلم الانبعاث، ويظل تموز مؤمنًا بحتمية انبعاث عشروت؛ لأنها عنقاء تموت لتبعث من جديد:

لون عينيك: وميض البرق فى أسوار بابلْ

مرايا ومشاعلْ

وشعوب وقبائل

غزت العالم، لما كشفت بابل أسرار النجوم

لون عينيك أسهوب حطمت فيها جيوش الفقراء

عالم السطوة والإرهاب باسم الكلمةْ

وغزت أرض الأساطير وشطآن العصور المظلمة.

وآثار البياتى ككل تفصح عن شاعر ثائر، يملك إرادة التغيير ويتطلع دائمًا نحو الأفضل، إنه يؤمن بدور الثورة ويبشر بقيامها ويراها حتمية:

الثورة العملاقة

الفكرة الخلاقة

تجرف فى طريقها المسوخ والطبول

والجيف المعطرة

والنصب الشائهة المبعثرة

تعيد صنع الرائع النبيل

تعيد للمثل القتيل

دمًا جديداً، مسرحًا جديدا

تنفخ فى قصائد الجليد

حرارة الخلق، تعيد خلقها، تعيد[1]

* * *

ويدلي أدونيس بدلوه في قضية الالتزام بالحرية المقترنة بالثورة؛ لأنه يطمح إلى التغيير بنضاله الفكري وبشعره الذي يراه «نبوءة وخلقًا ورؤيا وتغيرا لنظام الأشياء ونظام علاقاتها، وخرقًا للعادة يتيح تغيير العالم»[2]، أي أن وظيفة الشعر عنده هي الخلق والبناء والكشف عن حلول لقضايا وطنه وواقعه الرديء يقول:

لو أنني أعرف كالشاعر أن أكلم الأشياء

لو أنني أعرف أن أغير الفصول

أقول للفرات أن يمتد كالسقيفهْ

أمنع غيرَ الشعرِ أن يبايع الخليفهْ

والشاعر يعكس واقعًا منهارًا ومصيرًا مجهولاً لحياة الإنسان السوري أو العربي بعامة، والشاعر يصور مساوئ المجتمع ويعتصره الألم لمظاهر السلبية والتملق للحكام الذين هم أصل كل فساد. وفي قصيدته التي بعنوان: «الفراغ» ينادي بثورة تسحق الأوثان وتبعث الخصب في الحياة وتزيل الهوان، فهو يتغنى بالثورة قائلاً:

فراغ فراغ، ألا ثورةٌ

تقصف بُنيانَهُ

وتنشلنا منه، من فجره الزنيم

ومن ليله البهيمُ؟

ألا ثورة في الصميم

تشيد لنا بيتًا

وتُجرى معاصرها زيتًا

وتملأ بالزارعين السهولا

وتملأ بالحلق، بالثورة العقُولا؟[3]

إن الشاعر يتكئ على بعث الروح الثورية، بالرغم من الأسلوب المباشر والخطابية التي تغلب على هذه القصيدة، فإن التزامه القومي دفعه إلى الثورة طالبًا من أبناء قومه أن يكونوا صانعي حياتهم ومصيرهم، إنه يرى فيها خلاصه وخلاص قومه، وهو كسائر شعراء المرحلة الذين عكسوا في شعرهم حضارة الإنسان العربي الممزق، وهرب مثلهم وراء الرموز والتغميضات متصنعًا عمليات البحث عن الحقيقة وسبل الخلاص، حيث ارتاد أرض الأساطير والرموز باحثًا عن الذات، بعد أن عاني الفقر واليأس واللاشيء، عاني أيضًا قضية الموت كما عاناها السياب من قبل على المستوى الفردي والقومي والإنساني.

أصبح الشاعر يتغنى بأسطورة الفينق، وبعودة تموز المنقذ، والغد الأحلى مستجيبًا إلى الرغبة في الانبعاث الكامنة في لا وعي كل إنسان، فيقول في مقطع بعنوان: «عودة الشمس»[4] فيماثل الشاعر بين فينق

(١) النار والكلمات ١٧٢.

(٢) أدونيس زمن الشعر: ٥٠ وما يليها، دار العودة بيروت ١٩٧٣

(٣) الأعمال الكاملة ٢٣٤، المجلد الأول، ط بيروت ١٩٧١.

(٤) السابق : ٤٧٧.

والشمس، فيغدو انبعاثه بعد موته حتيمًا مثلما تشرق الشمس بعد الغروب يقول:

وحينما تنتحب الأجراس والطريقْ
في هجرة الشمس عن المدينه
أيقظ لنا ، يالهب الرعد على التلال
أيقظ لنا فينق
نهتف لرؤيا ناره الحزينهْ
قبل الضحى وقبل أن تقال
نحمل عينيه مع الطريقْ
في عودة الشمس إلى المدينهْ.

إنه يؤمن بالكلمة، ويهاجم ويتحدى صاحب السلطان، ويرفض شتى المؤسسات القومية:

سيدى أعرف أن المقصله
بانتظارى
غير أنى شاعر أعبد نارى
وأحب الجلجلة

ويظل الشاعر آخر الأمر مثاليًا يتصور الكون على نحو خاص اكتشف عالمه الباطنى الغامض، حتى فى الحلم، أو الرحلات إلى السماوات فى خليط من رؤى متوهمة، ورموز بدائية تشير إلى تركيب العالم كما يراه أو يحلم به. فأعاد إلى المعانى والكلمات قدرتها السحرية على بعث العالم بتنسيقها فى تسلسل جديد لا يتفق مع المنطق العادى لمفهومها اللغوى[(١)]، فثار على المنطق العادى لمفهوم الكلمات اللغوى، وراح يربطها بالعالم الذى يطمح إلى خلقه بغابات من الأسرار والتعاويذ ومهاوى السقوط.

وعلى ذلك النحو رأينا فى هذا الفصل أن الثورة من أجل الحرية كانت من القضايا التى شغلت حيزًا واسعًا فى الشعر الحديث. وهذا يؤكد دور الشعر فى التغيير والتنوير.

وكان الشعراء على اختلاف مواقفهم ينتمون إلى إطار حضارى واحد، أى هم ينتمون إلى عصر الثورة، فما نقوله عن صلاح مثلاً نقوله: عن أدونيس، وأمل دنقل، وحجازى، الذى غير زمانًا يتعرف فيه على نموذج المغترب منذ ديوانه الأول «مدينة بلا قلب»، ثم تحول إلى الثائر الإيجابى وامتد طموحه إلى أن قال: «إن قضيتى الآن هى أن أجعل من الغريب والثورى شخصًا واحدًا[(٢)]»، ورأينا البياتى يقوم بتصوير الدمار الشامل والعقم الذى كان يسود الأشياء، وعندما جاوز مرحلة التصوير، لم يكن ذلك مرتبطًا بالعثور على مبرر اجتماعى للتمرد، بل كان مرتبطًا بالقضية السياسية التى ترفض تفسخ الواقع وتتمرد عليه.

وهكذا تتعدد المواقف وتتلاقى الخيوط المختلفة فتتوازى مرة وتتقاطع أخرى حتى يصعب تحديد مسار عام موحد لمواقفهم الفكرية.

(١) انظر : د. سعيد على دراسة لديوان «كتاب التحولات والهجرة»، مجلة الآداب، عدد (١) ١٩٩٧، ص ١٩.
(٢) مجلة الآداب البيروتية، عدد مارس ١٩٦٦، ص ٧.

القضية الثانية

قضية العدل والعدالة الاجتماعية

شغل الشعراء بقضايا العدل الاجتماعي، فرصدوا كل ما يعصف بالواقع من تفاوت الدخول والكفاية، وكان الفقر والجوع والمرض وسوء توزيع الثروة والفارق الكبير بين حياتي القرية والمدينة، من الموضوعات التي عرض لها الشعراء بنبض وطني وحس اجتماعي. وأجمعوا - على تفاوت مذاهبهم - على الاهتمام بحق الناس في الحياة الكريمة.

ونحن لو أمعنا النظر في موقف الشعراء حول هذه القضية، نجد عدة منهم يلفتون النظر لأول وهلة إلى هذا المجال؛ لأنهم في أثناء بحثهم عن العدالة كسروا حواجز المألوف من اللغة، ليؤكدوا أنه لا شيء يتجمد أمام الشاعر إلا إذا خانته ملكته. أقصد إلا إذا نازعت عندهم الفكرة الصياغة وغلبتها. وتبدو الجمل الشعرية المتتابعة عند أحد الشعراء - وهو محمد أحمد حمد في ديوانه «قطف القمر»[1]؛ حتى في تتابع مفردات سياقاته اللغوية بواو العطف وبالبدل - أكثر شاعرية وأدق تعبيراً من كثير غيره أبرزوا ظاهرة القهر الذي تفرضه الحياة باسم القدر، وتلجأ إليه السلطة كلما ضاع التمييز أمامها بين الأثرة والإيثار.. بين أن تعطي وأن تأخذ بين أن تسلب بوطأة رأي تفرضه وأن تعطي وهماً يعتّم على مشرق ينتظره الفقراء، يقول حمد[2]:

راودتنا المدينة - كنا صغاراً نهيم بفتنتها

حين كنا نطوف بأرجائها نتسمع نبض الوطن

ورأينا تباشير ضوء حسبناه نجم العدالةِ

يشرق في أفق الفقراء

ولما كبر لم تبرح مخيلته صورة نجم العدالة، وظل وهو يعشق، كذلك وهو يتسخط على تخلف مجتمعه في التاريخ والواقع - يرتاد بشاعريته، حيث يتناثر هؤلاء الفقراء ليصوغ أغانيه، فيقول[3]:

نهر هلامي عنيف الخطو كالإعصار يصفع الضلوع

مدّوما تحت غشاء العشب والطحالب السوداء والعناء

يرعد في عروق شعبيَ الحزين

كأنما بعض الفقاقيع على خد المياه الناعمةْ

تثير دوامة بين ضلوع النهر

دوامة من قهر

أصغي إليها تستعير صوتها من لهجة البركان

من دمدمات الريح في جدائل السحاب والشجر

من صرخات النار والجياع

(١) ط. دار الثقافة الجديدة بالقاهرة، ط (أولى) ١٩٩٢.

(٢) قطف القمر: ص ٥٠.

(٣) نفسه ص ٢٠، ٢١.

من تفجرات الرعد والمطر

ومن صهيل الخيل فى الميدان

أصغى إليها كى أصوغ الأغنية

أعتصر الأصوات والأنغام والحروف

أضوع لحن النقمة المقدسة

لحنًا جحيميَ الحوار

يحاكم التجار والجرزان والسماسرة

وهنا يتاح للنقد الشكلى فى تلك الأسطر أن يصول ويجول فى التحليل والتأويل، لكنه فى كل الأحوال يواجه بزخم لا يقلص فضاء الأسطر ولا يستهين بفكره. ولا يستطيع بجانب ذلك أن يكتفى بالنظر إلى الشكل وحده ـ وهو هنا الألفاظ وتركيباتها دون الالتفات إلى المحتوى أو المضمون الذى هو المعانى عند قدمائنا، والدلالات عند محدثينا؛ لأنهما فى الواقع ليسا عنصرين منفصلين متقابلين. وإنما هما فى حالة الإفراد من مكونات الصياغة الشعرية التى أعطاها الشاعر فكره شعرًا رشيقًا متلاحمًا على المستوى الصوتى والمستوى التوصيلى بالجمل. أى لا تنافر فى المفرد، ولا فى السياق اللغوى لتركيبه مع ما يجاوره من مفردات أخرى، بجانب التوافق الواضح مع المعنى المقصود، من خلال المقولة البلاغية المعروفة: «لكل مقام مقال» بمعنى ما يقتضيه الحال من عبارة تجعل عنصر التلقى مفهومًا ومؤثرًا.

أما إذا قرأ لشاعر آخر اخترته عشوائيًا ـ وهو سعدى يوسف فى قصيدة نشرتها له مجلة «إبداع» ـ فسنرى بمنهجية النقد التكاملى، الفارق الهائل بين شاعرية حمد الدافئة المثيرة وشاعريته الفاترة على الرغم من طول باعه فى حركة الشعر الحديث، يقول شاكيًا قهر المتملك بسلطانه[1]:

وجنودك ليسوا جُنْدَ الله

نحن ـ الفقراء ـ لنا أرض الآلهة الغَرْقَى

آلهة الثيران

آلهة النيران

آلهة الأحزان المجبولة صلصالاً ودمًا فى أغنية

نحن ـ الفقراء ـ لنا ربُّ الفقراء

الطالع من أضلاع الفلاحين

الجائعُ

والناصعُ

والرافعُ كل جبين

نحن الموتى يا أمريكا

فليأتِ جنودك!

وربما كانت تلك الأسطر ـ وهى آخر مقطع فى مطولة الشاعر أجمل ما فى هذه المطولة، وقد ابتعد فيها عن ثرثرة بعضها مقطع متكرر على نحو موصول فى السياق كله، ويمكن استخدام الاصطلاح الإنجليزى refrain للدلالة عليه:

God save America

(١) مجلة إبداع، العدد (١٢)، ديسمبر ١٩٩٥، ص٢٣، ٢٤، والقصيدة عنوانها: America America

My home sweet home

يا رب احفظ أمريكا

موطني، موطني اللذيذ

وبعضها الآخر مفردات تتردى بنثريتها وتُثقل بالإخبار الذى لا يفرق بين الإثارة الإعلامية والفهم المستبطِن رمز الصورة: الجنرالون، الچينز، ليبراسيون، الجاز، شارع ريڤولى، ساكز مانتو، لا. ل. لا. لا. ل. لا، مارك توين، الجنازير إبراهام لينكولن سجائرك المهرية، مسدس چيمس بوند، هوائيات التليفزيون!

وكانت هذه ـ وغيرها كثير ـ غثاءً لفظياً وثقلا أعجز من أن يشكل مركبات فكرية وعاطفية تحرك المتلقين وتستثيرهم، ولا تعرقل طريق تحصيلهم للمعانى المشعثة. ولا أظن أن يكون من المقبول دائمًا التشبث بكلمات الحياة اليومية، وإن أغْرت بعض الشكليين بإدخالها فى الخطاب الشعرى؛ لأنها فى ذاتها تثير جدلاً من الصعب قبوله، لاسيما إذا كان من حقنا ـ نحن المتلقين أن نواجه بما لا يحقق بإشعاعاته مطلب التأثير الشعرى الذى يمتع بقدر ما يُعرِّف أو الذى يوازن، كما يقول أحد الباحثين «بين الشوق والالتزام»(١).

ولا شك أن ذلك النص ـ ونظيره وارد عندّ كثرة يصعب أن يشى بجهد يُحْكِمُ بناء الأسلوب الشعرى.. ومن ثم لا يشعَ منه هذا النور الذى أحيطت به تجليات الشاعر السابق، وأقل ما يمكن القول فيه: إنه لم يحسن الإفادة من تنازع الفن والفكر.

ولعل ما نقرأه من قليل شعر صلاح عبد الصبور الملتزم فيه بقضية العدل ـ وهذا الجانب أكثر ظهوراً وأعمق دلالة فى شعره المسرحي ـ يكفى للزعم بأنه نجح من حيث أخفق سعدى يوسف، وأبى أن يسقط بشعره فى هاوية الإلزام الموجه وغير المسئول فنيًا، يقول صلاح وهو يشير إلى الإخوة صحبته، ليس بتجاهل الآخرين الذين شبٌ وسطهم وأدرك كيف كانوا يحلمون، وكيف اعتادوا أن ينظروا إلى الأطراف المتباينة فى هذا المجتمع الذى يقتر على الأغلبية:

حنينى غريب

إلى صحبتى

إلى إخوتى

إلى حفنة الأشقياء الظهور ينامون ظهرا على المصطبة

وقد يحلمون بقصر مَشِيدْ

وبابٍ حديد

وحورية فى جوار السُّرِيرْ

ومائدة فوقها ألف صحنْ

دجاج وبط وخبز كثير(٢)

هكذا ببساطة وبشعرية لم يفسدها شيء من «مفردات» صباه البعيد، الذى لا يمس جانب هذه المفردات الخارجيّ النثرى، ركز على قيمتها الفنية جاعلاً منطلقه البديهة التى

(١) مصطفى ناصف فى مجلة «إبداع» عدد (١٢) ديسمبر ١٩٩٥، ص ١١.

(٢) الناس فى بلادى ص ٥٨

تقول إن محاورة الواقع شعرياً لا تعنى نقله حرفيًا حتى وإن لم يلجأ صياغيًا إلى أى مجاز أو رمز. وكأنه كان مستغنيًا عن كل شىء سوى الموقف بما يبلوره من بعض التفصيلات «المختارة» تلك التى تحمل قدراً من المفارقة: واقع صحبة يفرض فقرها وجوعها فيه مجتمع «ظالم» وحلم لها بثراء يُشبع ويلُذ كل شقى منهزم. وذلك فى لحظة قيلولة – فوق المصطبة – عجز الشاعر عن اختراق حاجز القدرة الذى لا قبل للذات الشعرية سوى أن تنهار أمامه، وبالتالى لن توفق إلى أن تظفر بتلك المائدة الخرافية ذات الصحون الألف والخبز الكثير!

وأكثر من هذا تحمل الأسطر نفسها زمن الصبا القريب ومرارة الزمن فى شباب الشاعر المبكر وهو يواجه المدينة بشوارعها المزدحمة وعماراتها المستفزة، وستظل تلك المواجهة قائمة حتى تفرض عليه «الحزن» فى سائر قصائده، لكنها فى هذه الأسطر لم تمنعه من أن يحلم بالخلاص، وللحظات شعر برغمها براحة من حاله التى تعتصرها الأيام فى قسوة.

وفى إطار هذا القهر، قد تتعاظم الذات وتحاول أن تتعالى على الجوع والفقر – وليس ثمة نقود فى الجيب – فلا تملك إلا أن تعلن احتجاجها بلعنة ما. ويبدو أحمد عبد المعطى حجازى فى هذا الموقف والناسُ من حوله ساهمون يكادون لا يعرفون بعضهم يقول ذاكرًا أخا له فى الشقاء[1]:

يا للصديق

يكاد يلعنه الطريق

ما وجهته

ما قصته

لو كان فى جيبى نقود!

يا قاهرة

أيا قبابًا متخمات قاعده

يا مئذنات ملحده

أنا هنا لا شىء كالموتى.. كرؤيا عابره

أجر ساقى المجهده

للسيدة!

وبهذا التمكن الواثق وفى سيطرة كاملة على فكره وأدوات فنه، يتسلل إلى أعماقنا بمؤشرات خارجية لها تداعياتها المختلفة. ومن خلال كآبة الشخص الذى آخاه أو صادقة – واللغة المفعمة بالغضب والإثارة مع النداءات المتوالية بالمفارقة الفاجعة – يجاوز بنجاح المواضعة الواقعية إلى التأثير الإيجابى.

والنجاح نفسه يحققه شاعر عصرى قيل فى أصالته ما قيل، لكنه سائر على الطريق بإصرار، وفى مباشرة غير ممجوجة هذا الشاعر – هو فاروق جويدة – قال محتجًا على الحاضر المؤلم إلى حد الموات[2]:

(١) مدينة بلا قلب، بيروت ١٩٥٩، ص ٤٤.

(١) انظر ديوان «ويبقى الحب» ط غريب بالقاهرة، ص٥٠.

والجائعون على الطريق

يصارعون الموت

فى زمن الشقاء

فالحب مات على الطريق

كما يموت الأشقياء

وعلى رغيف الخبز مات الحبُّ

وانتحر الوفاء.

وإنها لوقفة عاطفية قصيرة النفس، وتتسارع مثيراتها نحو مركز واحد هو الموت.. جوعًا أو شقاء أو بحثًا عن رغيف خبز، ومن ثم تحتوينا طاقتها الإيحائية احتواء كاملاً، ولاسيما فى التناظر القائم على التشبيه المحدد للعلاقة الإنسانية القائمة على فقدان الحبْ أو انعدامه. وقد بيَّن شاعر آخر أن ثمة ما يجمع الجوع والشقاء والموت على الطريق، وهو الظلم القاهر مقابلاً للعدل الذى تقرره السماء، أما ذلك الشاعر فهو عبد الله السيد شرف عندما يقول[(١)]:

فالأرض ولودْ

تورق

إن لامسها العدل ورود

وتفجّرُ...

إن ضايقها الزيفُ ـ السيف

فى كل فصول العام!

وفى «حكاية قصيرة» سبق أحمد كمال زكى الشاعر بسنوات متحدثًا عن وأد العدل بهمجية الطاغية ثم إحيائه بثورة الشعب عليه، فبعد أن كان الناس:

يدندنون

ويضحكون

وكلُّ بابٍ فى انتظار

أن يعبر السدّةَ أىُّ غائب

أو أىّ سائل

ففى القلوب مطْرحٌ وساعدا حنان

اقتحم أعوان الطاغية حماهم «وحطموا ما حطموا حتى السماء» فانجاب النور وصوَّحت ورداته» كما صوَّحت الأغانى ومشاعر الحب، لكن الساعةَ دقتْ وأفاق الجميع..

مشاتلاً وعشبْ

أو ضفةً وبرتقال

أو قصةً عن «كنْ» فكان

فيها يموت الطاغية

ويملك الحياة صناع الحياة[(٢)].

وإذا كانت هذه الحكاية التى وصفها الشاعر بأنها نقية رقيقة كالسوسنة وتمشى بها الدنيا تطير، قد انتهت لديه فإنها لا تنتهى قط كلما تعرض لها النقد التحليلى؛ لأنها من وجهة النظر التى أتبناها ـ ذات فاعلية فنية من جانبى دلالات الألفاظ وصيغ عباراتها

(١) انظر: ديوان «تأملات فى وجه ملائكى» ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص٧.

(١) أناشيد صغيرة، مطبوعات الجمعية الأدبية المصرية، نوفمبر ١٩٦٣، ص ٧٣، ٧٤.

القصيرة والبعيدة عن سردية اللغة المتداولة في محيط المصالح العملية مهما يكن مستواها. وفي حدود المعرفة والوجدان والإرادة رغم أنها في الشعر ثالوث المطلقات الصعبة في تخطيطات ريتشاردر[1] نرانا إزاء بنية شعورية - مبعثها التجربة الشعرية - تبدو على حظ كبير من القيمة الجمالية. وفي الوقت نفسه نجد لها في القصيدة آثارها اللاحقة بما تجدده في تجارب الحياة. وهذا راجع - بدون شك - إلى التوازن الذي صدر عنه الشاعر بين أدوات التجربة الشعرية ذاتها ومعالم الفكر الموضوعي في نسيج تجربته.

ويتلقى أحمد سويلم القضية من زاوية أخرى في «تفاصيل ما حدث في زمان الرمادة» وهو عام ممتد امتداد الأبدية؛ لأن فيه عشقًا غاب وحضرت ذكراه - وبتوظيف فني لتاريخ يرجع إلى أيام الخليفة عمر بن الخطاب في أم القرى يقول[2]:

أين ضفائرُك الخيره

حَوْصلات العصافير أحرقها الملحُ

حُلمي وحُلم الجياع تبخر دون رجوع

وتظلُ تسائل (جاءت إجابتهم شافيه)

أيها الجائعون انظروا، فالقرى حولكم جائعه

نحن نحيا زمان الرماده

تلك أقدارُنا.. تلك.. تلك.. تلْ!

فلا تفاؤل، والشاعر لا يكاد يطمئن إلا لليأس من تحقيق العدالة الاجتماعية. حتى لقد خلت قصيدته كلها من دلالات «نهاية قادمة للمجاعة» أو نبوءة تساعده عليها مقدرته على استنباط وظيفة الشعر - حتى من خلال قراءاته التراثية - وبداهةً تأذن للنص بأن يتحمل مفارقة، بل مفارقات فتح هو لها بابًا لطريق يغاير الطرق المعبّدة التي يسهل على الشعراء كافة طروقها.

ويتفق معه أمل دنقل الذي عاش في مفترق الطرق وفي زمن الاستلاب، فنراه يعبر عن رؤية شاعر أراد أن يصبح الشعر واقعًا والواقع شعرًا منسوجًا من تفاصيل الحياة، فكان يرى الواقع من خلال هذه العذابات فقدم للعدل رؤية ثاقبة ونافذة، رؤية شاعر من أصحاب الوعي يغوص وعيه في أحشاء الحاضر، يتجاوز همومه الذاتية من أجل الوصول إلى الحقيقة، والتواصل مع الآخرين من الفقراء المقهورين المغلوبين من عباد الله، الذين يعيشون في عالم يحكمه السفاحون، وينعم بخيراته المنحلون والجبناء، وهو العالم الذي يرفضه أمل تمامًا. وقد انتهى الجدال بين عالم الموت وعالم الحياة، وتحددت نتيجة الصراع بينهما في قصيدة «سفر التكوين.»

قلت: فليكن الحبُ في الأرض، لكنه لم يكن

أصبح الحب ملكًا لمن يملكون الثمن

ورأى الربُ ذلك غير حسن

(١) روستر ويفور هاملتون: الشعر والتأمل بترجمة محمد مصطفى بدوي، ط المؤسسة المصرية العامة، ص٣٤.

(٢) الليل وذاكرة الأوراق ، ط مكتبة مدبولي ١٩٧٧، ص٦٤.

قلت: فليكن العدلُ فى الأرض

أصبح العدل ملكا لمن جلسوا فوق عرش الجماجم بالطيلسان والكفن

....

قلت فليكن العقل فى الأرض، لكنه لم يكن

سقط العقل عن دورة النفى والسجن.. حتى يجن

ورأى الرب ذلك غير حسن[(١)].

ولا يجد الشاعر حلاً لهذا الموقف إلا بثورة كاسحة لكل هذا العفن تعيد الأرض إلى الفقراء، ليصنعوا لأنفسهم ملكوتًا لا يدخله الأغنياء الذين يستغلونهم ويصوغون من عرق الأجراء «لآلئ تاج وأقراط عاج ومسبحة للرياء».

ثم يعلن أنه ينتمى للمقهورين من الفقراء وتلح عليه فكرة عودة الأرض لأصحابها لكى ينتهى استلاب الأرض والوطن وهو حلم طالما أرق الشعراء:

إننى أول الفقراء الذين يعيشون مغتربين

يموتون محتسبين لدى العزاء

قلت: فلتكن الأرض لى ولهم.

إنه يحن للعودة إلى رحم أمه وإلى مرحلة البراءة، ولكن كيف يتأتى له ذلك بعد أن خرج إلى عالم القسوة والجوع؟، إنه يرى وجهه فى الصخرة والينبوع وفى سمات الجوع:

حدقت فى الصخر وفى الينبوعْ

رأيت وجهى فى سمات الجوع!

حدقت فى جيبى المقلوب

رأيتنى الصليب والمصلوبْ

صرختُ كنت خارجًا من رحم الهناءه

صرخت أطلبُ البراءة

كينونتى. مشنقتى

وحبلى السرى

حبلها

المقطوع![(٢)]

وينحاز أيضًا عبد المعطى حجازى إلى المقهورين الذين يعانون شظف العيش والجوع والمرض فيكتب ـ أيضًا ـ من أجل المعذبين فى الريف البعيد، وإلى القرية موضع الفعل الإنسانى، والجمال البكر والبراءة، ولذلك يقرن نفسه بسكانها فيتوحد معهم:

وفلاحون نحن هنا.. بلا أرض، ولا أبناء

نسير جماعة فى الشمس

يقصر ظلنا ويطول. يقصر ظلنا ويطول

ونحن نسير نبحث فى بلاد الله عن بلد

ننام بظل مسجده

ونشرب شاينا فى باب مقهاه

ونمضى والفئوس على كواهلنا من المهد إلى اللحد

---

(١) الأعمال الكاملة الأصحاح الثالث وما بعده ٢٣٠.

(١) السابق : ٣١٥.

تكاثر جمعنا فى الشمس، وامتلأت بنا الصحراء

أقل الناس فلاحون أغراب

بلا أرض ولا أبناء[1]

ويرى الشاعر أنه لكى يجاوز الوطن فقره وجهله لابد له من بطل نابع من أرضه، بل من ريفه وكان عبد الناصر هو هذا البطل الذى سيحقق الحرية والعدالة، وبحساسية الفنان يدرك ما يحفل به النظام من تناقضات، فبجوار دولة الفقراء أوجدوا السجن :

لى ليلة فيه

وكل جيلنا الشهيد

عاش لياليه

فالسجن باب، ليس عنه من محيد[2]

ويستيقظ الشاعر على الواقع المرير بعد أن ضاع حلمه بموت البطل دون أن يحقق للفقراء ما وعد به، ثم يتحول فجأة من الغناء للثورة ولزعيمها إلى البكاء عليهما فى «مرثية العمر الجميل»، و«كائنات مملكة الليل».

وهكذا أدرك الشاعر دوره الريادى التنويرى فى مجتمعه، وقد اتسعت رؤيته للواقع إلى الحد الذى أمكنه التعرف على القوى التى سيطرت عليه، ومن ثم لا يصبح فنه مجرد صرخة ذاتية أو تعبيراً مرضياً عن العالم، ولكنه سيصبح بالضرورة تقدميًا من ناحية، وإنسانيًا من ناحية أخرى[3].

وقد انتزع السياب كل صوره ورموزه من واقع العراق الذى يعيش فى وجدانه مهما تغرب، وقد رأى بلاده هبطت إلى أقصى مدى تهبط إليه أى دولة، حيث الفقر والموت والخراب والعمال والفلاحون صرعى المرضى والعفن[4]، وحيث الإنسان العراقى الذى أوصلته المطامح والأهواء إلى واقع مرير، فالجوع والحرمان والطغيان لا يطاق بالرغم من كثرة خيراته، والتى حرم منها:

وفى العراق جوعْ

وينثرُ الغلالَ فيه موسمُ الحصادْ

لتشبعَ الغربان والجرادْ

وتطحَن الشوانَ والحجَرْ

رحى تدور فى الحقول... حولها بَشَرْ

مطرْ..

مطرْ..

مطرْ..[5]

فالعراق بلد خصيب غير أن خيراته لا توزع على الجميع توزيعًا عادلاً، فالبعض يعيش فى ترف، وعامة الناس يموتون من الجوع والفقر:

(١) الأعمال الكاملة ١١٩ وما بعدها.

(٢) السابق : ٢٥٦.

(٣) انظر: د. عبد المحسن طه بدر، الروائي والأرض. الهيئة العامة للكتاب، ص ٣٣.

(٤) انظر :د. أحمد كمال زكي، دراسات فى النقد الأدبي، ص٢٥٥.

(٥) ديوان: أنشودة المطر ، دار العودة، بيروت ١٩٧١. ص٤٧٤: ٤٨١

فمنذ أن كنا صغاراً كانت السماء

تغيم فى الشتاء

ويهطل المطر

وكل عام حين يعشب الثرى، نجوع

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

مطرْ..

مطرْ..

مطرْ..

وقد انضم الشاعر إلى الكادحين والمسحوقين والجائعين من أبناء الوطن، معبراً بكلماته عن الشقاء الذى يعم حياة الفقراء وهم يشربون «من لجه الخليج والقرار» فى حين ينعم المستغلون بخيراته دون سائر أبناء الشعب، ولكنه يؤمن بالغد الأفضل إثر ثورة تصحح الأوضاع، وتقضى على الخلل. وهنا «سيعشب العراق بالمطر».

فى كل قطرة من المطر.

حمراءُ أو صفراءُ من أجنَّة الزَهَرْ

وكل دمعةٍ من الجياع والعراة

وكل قطرةٍ تراق من دمِ العبيدْ

فهى ابتسامُ فى انتظار مبسم جديد.

والسياب يدعو إلى المحافظة على القرية التى توشك أن تزول، وما على أبناء قرية جيكور إلا أن يعودوا إليها لتعود إليها الحياة، وكأن عودتهم هى عودة تموز المخلص، ومن الهوة الواسعة التى تفصل بين رغبات الإنسان وقدراته يبرز المجتمع الجيكورى وديعًا هادئًا، فضلاً عن رفض كامل لحياة الآلة ولدخانها الأسود ولعرق عمالها ووجوههم الكالحة[1].

التزم السياب بمبادئ العدل الاجتماعى والمساواة فى توزيع الثروة، فالنظام الاقتصادى المتعسف هو المسئول عن شقاء فئات الشعب الكادحة، وهذا ما قد دفع المومس العمياء إلى أن توجه إدانتها للمجتمع ونظمه وإهداره لحقوق المرأة تقول بعد أن احترفت البغاء[2]:

ومن الذى جَعَلَ النساءْ

دونَ الرجالْ، فلا سبيل إلى الرغيف سوى البغاءْ!

اللهُ ـ عزَ وجلْ ـ شاءْ

ألاّ يكُنَّ سوى بَغايا أو حَواضِنَ أوْ إماءْ

أو خادماتٍ يستبيحُ عفافَهُن المُتْرَفُون

أو سائلاتٍ يَشْتَهيهَن الرجالُ المحسنون[3]!

وعندما لم تجد مجيباً قررت المقاومة والانتقام من الرجال، فهى «ستعيش للثأر الرهيب» وتستثنى رجال قريتها لأنهم كانوا جياعًا مثلها ومثل أبيها فهم ضحايا مجتمع فاسد وقيم مزيفة.

(١) انظر: دراسات فى النقد الأدبى: ٢٦٣.

(٢) الديوان: ٥٠٩ : ٥٤٢.

(٣) الديوان ٥٢١ وما بعدها.

وقد نجح السياب فى بلورة المتناقضات فى حياة الشعب العراقى وظل موزع النفس بين رؤيتـه المثـالية وبين الواقع الكابوسى الرابض على صــدره فــدعــا إلى طريق التضحية التى تمهد للميلاد الجديد منطلقًا من قاعدة إنسانية عامة:

چيكور.. ستولد چيكور

الزهر سيورق والنور

چيكور ستولد من جرحى

من غصة موتى.. من نارى

سيفيض البيدر بالقمح

والجرن سيضحك للصبح.

ونلمح أوجه الاتفاق بين البياتى والسياب فى محاولتهما إقامة حياة اجتماعية عادلة تظللها المساواة بين الناس جميعًا والانتصار لطائفة العمال والفلاحين الكادحين من أبناء المجتمع باعتبارهم عصب الحياة وأمل التقدم.

راح البياتى يبحث عن وسيلة للخلاص من الفقر والشقاء والظلم الاجتماعى، فدفع الحلاج فى «رحلة حول الكلمات» إلى أن يتجول وسط الناس فهاله ما رأى من أهوال يقول:

ما أوحشَ الليلَ إذا ما انطفأ المصباحْ

وأكلتْ خبزَ الجياعِ الكادحينَ زمرُ الذئابْ

وصائدو الذبابْ

وخربتْ حديقةَ الصباحْ

السُّحبُ السوداءُ والأمطارُ والرياحْ

وأوحشَ الخريفَ فوقَ هذه الهضابْ

وهو يَدُبُ فى عروقِ شجرِ الزَّقُّومِ، فى خمائلِ الضبابْ.

فالشاعر يصور الواقع المرير، وإنسان العصر بانكساراته وإحباطاته ليصل إلى حد القتامة فلم يجد ملجأ إلا إلى الله يتضرع إليه:

يا مُسْكرِي بحبهِ

مُحَيْرى فى قربهْ

يا مُغلق الأبوابْ

الفقراءُ مَنَحُونى هذه الأسمالْ

وهذه الأمْوالْ

فمدَّ لى يَديْكَ عَبْرَ سنواتِ الموتِ الحصارْ

والصمتِ والبحثِ عن الجذورِ والآبارْ

ومزق الأسدافَ وليقبل السياف

فناقتى نحرتها وأكل الأضياف

وارتحلوا

وهاأنذا أقلب الأصداف.

وتبلغ الصورة مداها فيحصر همه فى تعريه ما يموج به المجتمع من ظلم ويأس ومع ذلك فهو يؤكد بكلماته شدة تعاطفه مع الذين ينضم إلى جوارهم، والذين يقفون فى الصف المقابل:

وضَجَّ فى خرائب المدينةْ

الفقراءُ إخْوَتِى

يَبْكُونَ فاستيقظتُ مذعوراً على وَقْعِ خُطا الزمانْ

ولم أجِدْ إلا شُهُودَ الزور والسلطانْ

حَوْلى يَحُومُونَ وحولى يَرْقُصون، إنها وليمة الشيطانْ

بين الذئاب، ها أنا عرْيانْ[1].

بحث البياتى عن العدل فلم يعثر عليه حتى فى الموت، فمصطفى البائس الفقير «مات على الرصيف فى الظهيرة» بعد أن أضناه كثرة العمل، أما الشاه أو الحاكم أو الإقطاعى، فمات وهو فى ذروة النعيم، بكاه الشعراء وأفراد الحاشية والذين يتعيشون من فَىْءِ القصور، ولكن هناك مصطفى غيره وآخرين تخور قواهم من شدة التعب لكى ينعم الشاة وأمثاله بحياتهم، يقول فى قصيدته «لتكن الحياة عادلة»:

ومصطفى الآخر فى الحقل على مسحاته يَخُورْ

مُهَشَّمًا مَنْخُورْ

عيونُه جاحظَة، ووجههُ مَجْدُورْ

يستقرئُ الأرضَ ويمضى باحثًا فيها عن الجذورْ

السندبادُ من هنامر، ومرت هذه العصور

وألفُ نملة بنتْ، وهُدِّمَتْ قُصور

وهو على مسحاته يَدُورْ

والشاه فى بلاطه مخمورْ

يغرقُ فى الحريرِ والأطيابْ

ويُطعِمُ الكلابْ

الموتُ عَدلٌ ـ حسنًا، فَلْيُضْرَبِ الشاهُ على قَفاهُ

حتى يموتَ، ولتكن عادلةً، يا سيدى، الحياةْ.

وكسائر الشعراء الإنسانيين يثور على الزيف، وعلى إهدار إنسانية الإنسان، وعلى كل من ينال من حضارة الإنسان العربى المزق، وقد يهرب وراء الرمز متصنعًا عمليات البحث عن الحقيقة فى سبيل الخلاص مثلما فعل: صلاح عبد الصبور، وأمل دنقل، وعبد المعطى حجازى، والسياب، وهم يرتادون أرض الأساطير باحثين عن الذات وخلاصها وتحقيق العدالة الاجتماعية.

وهكذا شرع الجميع يرصدون الهم الجماعى ودعوا إلى فهم حقيقة المعركة التى يخوضها الإنسان العربى فى مجال الواقع والحضارة والتاريخ، ومن خلالهم وجد التعبير الشعرى الأرض التى يزدهر فيها، فكانت تجاربهم الشعرية تمضى فى ثقة تلبى حاجات العصر، وتفرد كل منهم بخصوصيته، فبدا صلاح عبد الصبور مؤمنًا بالحرية الإنسانية كقاعدة يحرر عليها موقفه الفكرى ضد القهر والظلم الاجتماعى، وظل هذا شغله الشاغل؛ حتى انتقل إلى حيز الدراما. بينما ظل حجازى منتظراً للبطل الذى سيقيم للفقراء دولتهم، وقد أعجزه ذلك ثم رؤية تناقضات السلطة إلى أن وضحت الرؤية بعد

(١) الديوان : ١١.

موت البطل، وظل أمل دنقل وفيًا لدور الشاعر النبى الحالم بتغيير الواقع، أما السياب فكان لا يرى إلا أنين الجوعى والمحرومين مستعينًا برموز تموزية للتعبير عن فكرة البعث المنتظر. وقد تحرك البياتي بنغمات رمزية فى أسى صوفى غامض باحثًا عن الحقيقة فى أعقد المواقف.

القضية الثالثة

القضية الفلسطينية

يشكل أدب المقاومة والكفاح الوطنى حيزًا كبيرًا فى شعرنا المعاصر، وقد أسهم شعراء الالتزام فى إبراز كثير من قضايا الوطن وما يعايشه من صراعات سياسة وهو يتخطى عهود الاستعمار بكل أشكاله، دفاعًا عن حقوق الإنسان المشروعة فى سبيل الحرية والاستقلال.

وما زالت قضية فلسطين تحتل مساحة ضخمة من التحديات التى يواجهها الوطن العربى. وظل الصراع العربي الإسرائيلى منذ الحرب العالمية الثانية دائرًا، وقد حاول كل طرف استخدام أقصى قدراته العسكرية فى حروب متعاقبة حتى يحقق هدفه.

ومنذ التسعينات دخل الصراع مرحلة جديدة، وذلك مع انطلاق مؤتمر مدريد، وما انبثق عنه من مفاوضات ثنائية ومتعددة الأطراف، وأصبحت لغة الحوار تجرى بينهما بالأساليب السلمية لاستكمال مسيرة الحل السلمى من منظور الأرض مقابل السلام والأمن والاستقرار لشعوب المنطقة.

وفى ظل ضبابية الموقف الإسرائيلى فى الفترة الأخيرة، تلك التى أظهرت أن الصهاينة لم يتخلوا قط عن نواياهم التوسعية، كما أظهرت أن التمزق العربى كان نتيجة تخاذل البعض، وهرولة البعض الآخر لتطبيع العلاقات مع إسرائيل، الأمر الذى فتح شهية إسرائيل لإظهار أطماعها وتراجعها عن المضى فى طريق السلام.

أى أن إسرائيل عادت تطل علينا بوجهها الحقيقى، وعبثًا ظلت تناور بشعارات جهزتها لتحقيق مآربها ومنها على سبيل المثال «الشرق أوسطية».

أما فيما يخصنا أو يخص دراستنا من ذلك، فنقول: إن الشعر الفلسطيني يمثل من حيث كونه نشاطا مصيريًا منطلقًا سياسيًا عامًا يؤثر قوميًا فى الشعوب العربية تقدمًا وازدهارًا، وصارت القصيدة فعلاً سياسيًا بقدر ما هى سياق لغوى متميز.

لقد حمل الشعر الرؤية العربية للوضع الفلسطينى المعقد، سواء داخل الأرض المحتلة، حيث يعيش الفلسطينيون على تراب الوطن بلا مواطنه فلسطينية، أو فى الخارج حيث يتعرض الفلسطينيون للمطاردة والتهديد والضياع فى شتى البلاد، كأنما يراد بهم إطفاء شعلة الانتماء للوطن المفقود.

والملاحظ - بوجه عام - أن شعراء المقاومة صاروا أكثر نضجًا فى الإبداع الشعرى وتشكيله لتنهمر فيوض الدلالات التى تعمق فنيًا جوهر القضية القومية - مثلما بلور قضاياهم العالمية أراجون ونيرودا ولوركا - وتصور مواقفهم الصلبة ومواجهاتهم لسلطة الاحتلال التى لا تعنى دائمًا بقيمة الإنسان العربى.

وفي قـائمـة المقـاومـين سـمـيح القـاسم، ومـحـمـود درويش، وفـدوى طوقـان، وإبراهيم نصر الله، وتوفيق زياد، ومعين بسيسو من فلسطين. وآخرون كثيرون على مستوى العالم العـربى كله، يتـصـدون بشـعـرهـم للعـدو الصهيوني. كأنما قدر للشاعر أن يكون في طليعة شعبه يقاتل معه بالكلمة، وأحيانًا بالبندقية كي تنتصر الإرادة العربية رافضة القهر السياسي الذي شمل الكثير من البلاد العـربيـة. ومن أبرز هؤلاء العـرب ـ خـارج الأرض الفلسطينيـة ـ صلاح عبد الصبور، وأمل دنقل، والبياتي، وبدر توفيق، وأحمد عبد المعطى حجازى، ومحمد أحمد حمد.

ولا بأس من أن نقدم محمود درويش أول ما نقدمه؛ لأنه فيما أتصور كتب أروع شعره في ميدان القـضـيـة، وكـثـف فـيـه المشـاعـر المتأججة لديه ولدى كل مواطن عربي، حتى أصبح شـعـره مـزيجًا من الطمـوح والحـزن والغضب والانكسار والأسى والسخرية. ولقد أكد في مرحلة متقدمة من حياته صدق جدلية الفن والالتزام، وتأثيرها على الإبداع كمـالاً وجمـالاً. وبدا في الوقت نفسـه واسع الأفق متمكنًا من صياغته، وآخذًا بقدر من التشاؤم يبعده كثيرًا عن الخط الماركسي الذى طالما التزم به. وفي أبياته التالية نراه يتحدث عن حالة احـتـضـار طويلة، وهي تعني في الوقت نفسـه سقوط القضية في متاهات الإهمال، حتى لو ارتفع صوت سماسرة اللغة العربية من شعراء وخطباء وزعماء بلاغة، يقول:

حالة الاحتضار الطويلة

أرجعتنى إلى شارع فى ضواحى الطفولة

أدخلتنى بيوتًا

قلوبًا

سنابل

منحتنى هوية

جعلتنى قضية

حالة الاحتضار الطويلة

***

دفنوا جثتى فى الملفات والانقلابات وابتعدوا

والبلاد التى كنت أحلم فيها

سوف تبقى البلادَ التى كنت أحلم فيها

أنا فى حالة الاحتضار الطويلة

سيدُ الحزن

والدمع من كل عاشقة عربية

وتكاثر حولى المغنون والخطباء

وعلى جثتى ينبت الشِّعر والزعماء

وكل سماسرة اللغة الوطنية

صفقوا، صفقوا، صفقوا

ولتعش حالة الاحتضار الطويلة[1].

لقد جعل درويش من استمرار اغتصاب أرضـه والمزايدات على تحـريرها مناط

(١) ديوان أحبك أو لا أحبك، ط. دار العودة بيروت، ص٣٧.

شعريته. وفي الأسطر المتقدمة نراه يمزج الماضي بالحاضر، والحلم بالحقيقة، ليعلن يأسه؛ إذ لا مفر من أن تتجمد أو تصل إلى حالة احتضار طويلة. وبعناصر تلك الشعرية المكثفة والمجازات شكل بها أفكاره ومشاعره - ولاسيما بتلاحق عباراته وتسرب مفردات السياسة إليها - رثى نفسه بشعوره بغصص الموت الآتي تتعاوره كل حين، وتهديد القوالين سماسرة اللغة والمصفقين له ولقضيته.

ولما رأى عدم الجدوى من الدعوة إلى الحرية والبكاء على ضياع دوره في حمايتها، صار طبيعيًا لديه أن يقول ساخرًا في قصيدته «ويسدل الستار»[1]:

سيداتي، آنساتي، سادتي

سليتكم عشرين عام

آن لي أن أرحل اليوم

وأن أهرب من هذا الزحام

وأغني في الجليل

للعصافير التي تسكن عش المستحيل

ولهذا أستقيل.. أستقيل.. أستقيل.

حُقَّ له أن يعتزل بهذا الإخبار المؤثر واللغة الواضحة، وأن يشرع في إعداد نفسه للخلاص من منظومة عصره الفكرية ضمن تسلسل حقيقي له بداية آسية ونهاية فاجعة؛ إذ لم يعد له شيء يحمله على الاعتقاد - بعد هزيمة سبع وستين، وتحول الوطن المغتصب إلى ساحة نفاق - بأن عبور الهزيمة ممكن إذا كان هناك أوضاع لا يمكن تبديلها مع غياب الرغبة الفاعلة في الاستمرار المشرف.

لقد منحنا محمود درويش شعرًا ثوريًا شجاعًا، فيه يتوحد الصدق الفني بمنطق الثورة، وتشتعل الرغبة العارمة في الاقتحام من منطلق رفض الاعتقال وبذل الدماء. ومن جانب آخر علق مبدأ المسئولية - أي مسئولية التحرير - على ضرورة تحقيق الانسجام بين الذات والحوادث المتعاقبة غير المترابطة بإرادة الحافز المتصدع بما أصاب الذات العربية.

ولقد بسط كل هذا بأبنية تتراوح بين تعبيرية التقرير الخطابي في أحيان، وتشكيلية المجاز المفضية إلى بعض التغميض في أحيان أخرى اتسعت لها قصائده الأخيرة.

ولجأ الشاعر إلى التاريخ يستوحيه واستخدم شخصيات ممزقة بين الانتماء والاغتراب وبدا عنده أن الخروج من الأندلس، العربي المتكرر على مر الزمن، ومن ثم علت في قصائده نغمة الأسى المتصاعدة بالتسليم بالقدر في نهاية الأمر يقول في المساء الأخير على هذه الأرض[2]:

بعد هذا الحصار الطويل، ناموا على ريش أحلامنا

الملاءات جاهزةٌ، والعطورُ على البابِ جاهزة، والمرايا كثيرة

(١) محمود درويش: ط بيروت. ص ٣٠٧.

(٢) أحد عشر كوكبًا. دار العودة بيروت ١٩٩٢، ص٨.

فـادْخلوها لنخـرجَ منهـا تمامًـا، وعـمـا قليل سنبحث عما

كان تاريخنا حولَ تاريخكم في البلاد البعيدة

وسنسـألُ أنفسنا في النهـاية. هل كـانت الأندلسْ

هاهـنا أم هنـاك؟ علـى الأرض.... أم فـي القصيدة؟

وعلى هذا النحـو حـاول دائمًـا أن يقـدم مأساة مصيرية لم يسبق لأحد أن قاربها مثله بطريقته أو بلغته المتميزة، يقول في قصيدة بعنوان «نؤرخ أيامنا في الفراش»[١].

سنكتب من أجل ألا نموت.... سنكتب من أجل أحلامنا

سنكتب أسماءنا كي تَدُلُّ على أصلها شرق أجسامِنَا

سنكتب ما يكتب الطيرُ في الفلواتِ، وننسى تواقيع أقدامِنا

ويشارك سميح القاسم، محمود درويش في لغة النضال والثورية، لكن شعره يتميز بالتفاؤل الواعي، وبصلابة المقاومة في شتى وسـائلهـا، مع حس بالتـعـاطف الإنسـاني وأصالة الطابع القومي، يقول:

دَمُ أسلافي القدامى لم يزل يقطر مني

وصهيل الخيل ما زال، وتفريع السيوف

وأنا أحمل شمسًا في يميني وأطوف

في مغاليق الدجى..... جرحًا يغني!![٢].

هكذا يعـد في لغـة واضـحـة ــ برغم اسـتـعـاراتهـا المتـواليـة ــ بالعمل من أجل الخلاص برغم كابوسية الواقع، والنضال هو المنطلق من أجل الحرية، كأعظم قضية طالما حـملت دمـاء شـهـداء الحـرية ولا تـعـبـأ بالجراحات الغائرة، ثم ترفض المساومة مع العدو الغاصب يقول:

ربما أفقد ـ ما شئت ـ معاشي

ربما أعرض للبيع ثيابي وفراشي

ربما أعـمـل حـجـاراً... وعـتـالاً...... وكناس شوارع

ربما أخمد عريانًا... وجائع

يا عدو الشمس... لكن........ لن أساومْ

وإلى آخر نبض في عروقي.... سأقاوم[٣].

وسميح القاسم يترجم بلغته البسيطة أحلام الشعب العربي والفلسطيني بالسلام، ولكن المنطق المغلوط التي تتبعه إسرائيل يجعل هذا السلام الذي تريده سلامًا زائفًا مرفوضًا، يقول بقدر واضح من الإخبارية التي لم تفقد الشعر قيمته الجمالية:

ليغن غيري للسلام

وهناك... خلف حواجز الأسلاك... في قلب الظلام

جثمت مدائنُ... من خيام

(١) الشعر والثورة: مختارات مقدمة لمهرجان المربد، ط دار الحرية، بغداد ١٩٧٤.

(٢) السابق : ٢١٥.

(٣) ورد أقل ١٠٩، ط. بيروت ١٩٩٠ دار الحرية بغداد.

سكانها...

مستوطنات الحزن والحمىّ، وسل الذكريات

وهناك... تنطفئ الحياة

فى ناسنا

فى أبرياء... لم يسيئوا للحياة!

ثم يشير الشاعر فى هذه الأبيات إلى هبوط الروح الثائرة والتسليم بالقدر، والتى تلتقط عند العديد من الفلسطينيين وتسرى نغمة الكلل والفقد:

ليغن غيرى للسلام

فعلى ربى وطنى، وفى ديانه ... قتل السلام.

وفى المقابل يتفرد إبراهيم نصر الله بكونه واحداً من شعراء المقاومة الذين عاشوا فى المخيمات وحملوا السلاح دفاعًا عن الأرض؛ فصار بذلك شاهداً على عصره. وبعيداً عن الخطابية وصيحات التهديد والوعيد التى كان يصدرها بعض الشعراء - وهو أسلوب محتدم بالشعرية العصرية - البالغة ذروة التعبيرية أكد أن الأرض هى الباقية بحبها الذى يضىء الطريق إلى الحياة، والذى يدفع الشهداء إلى الفداء. وفى ديوانه «المطر فى الداخل» يقول فى قصيدته «أتابع فيك نهارى» التى يهديها لأحد الفدائيين:

أتابع فيك نهارى

وأترك للحزن فى صوت أمى الأغانى

لأخرج من دمعة ترتدينى

***

أرافق فيك جذورى

وأرحل ممتلئًا بامتداد الأمانى

لأمعن فى طلقة تشتهينى

***

سأقاسمك الآن صوتى

وأنمو على شفتيك

وحلمى

وأكبر فى مقلتيك

وحزن البيوت القتيلة

ثم أصبح إليك[1]

ويطرح أيضًا من خلال ديوانه «نعمان يسترد لونه» قضية الدم العربى والفدائى المناضل بطريقة فعالة، ومن حيث كونه أملاً أو رغبة قومية أو هدفًا مثاليًا، يراها فى وجهه كل يوم فى مرآة الشتات العربى شأنه شأن المغتربين فى أمتهم. ويبدو نعمان رمزًا لكل المناضلين المطاردين من أرضهم، ومن قبل الأنظمة الجائرة. ومع ذلك يمتلك القدرة على أن يمر بالديار هادئًا، وفى أعماقه يزأر الدم العربى يغريه دائمًا بالعودة إلى مسقط رأسه، يحكى الشاعر عنه، فيقول:

ونعمان يعشق طلقته

حين يطلقها

(١) انظر: شاكر النابلسى، رغيف النار والحنطة، ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص١٣٨ وما بعدها.

وحين يفر

يخبئها فى ثنايا القميص

ويظل نعمان يردد دائمًا

أنا نعمان

طاردنى الرحيل

فعدت ثانية إلى أمى

لأشرب من يديها الماء والذكرى[(١)].

وهذا هو القص الشعرى ـ ويعد أحد أساليب التعبير في الشعرية الحديثة ـ وقد لون الشاعر الحياة بدماء نعمان، وبالموال الباكى أشار إلى مأزق الحرية وانعزالها عن حركة التاريخ، على نحو جعله يصرخ قائلاً:

امنحونى فضاء

لأرسم منفى يليق بهذا العذاب.

وبمتابعة شعر الشاعر نلحظ بدون عناء أنه كان من الذين وازنوا بين فكرهم وأساليب صياغتهم، وهم يدينون واقعهم ويظهرون العجز الذى تضخمت جراءه إحباطات الأمة فى زمن الأسئلة الكثيرة، والأجوبة غير المسددة، وذلك بتدفق وجدانى قوامه التضحية والبذل بالدماء الغالية.

***

وجراء هذا الموقف المعقد والمثقل بهموم الهزائم واختلال العزائم وجد الشاعر الفلسطينى من يشاركه من شعرائنا المعاصرين.

وبنغمة ثورية طالما ترددت بين شعراء المرحلة حلم صلاح عبد الصبور بيوم الثأر فداء للوطن وللأرض التى اغتصبها المستعمر وطرد أصحابها منها. وقد فتن بفكرة الاستشهاد فى سبيل المبدأ وقرن تضحية الشهيد بتضحيات رواد الإنسانية أمثال سقراط، والمسيح، مؤكدًا البعد الوطنى من خلال النبرة الخطابية، وكلمات الفارس القديم يلقى بها فى وجه غريمه كى يصرعه بها قبل أن يصرعه بسيفه:

سأقْتُلك

من قبل أن تقتلنى...... سأقتلك

من قبل أن تغوص فى دمى

أغوص فى دمك

وليس بيننا سوى السلاح

وليحكم السلاح بيننا..[(٢)]

ولعله دُفِعَ بهذه النبرة تحت وطأة إحساسه بالغضب على أولئك الذين انتهكوا حرمة الوطن، والشعور بفداحة التضحية فى سبيل استرداد الوطن السليب.

وعلى هذا النحو كتب قصيدته «هجم التتار»[(٣)] بوحى من إحدى غارات إسرائيل على دير ياسين، فجسد الهزيمة وكشف عن عمق الإحساس بالقهر موظفًا مجموعة من المفردات تلقطها من واقعه، يقول:

(١) السابق : ١٧١.

(١) الناس فى بلادى: ص ٩٢

(٢) السابق : ص ١٤.

الرايةُ السوداءُ، والجرحى، وقافلةُ مَوات

والطبلةُ الجوفاءُ، والخطو الذليل بلا التفاتْ

وأكف جندى تدق الخشبْ

لحن السُغَبْ

ثم يعمد إلى تصوير جو الكآبة والحزن الذى يخيم على معسكر الأسرى:

فى معزل الأسرى البعيد

والليلُ، والأسلاكُ، والحرس المدجج بالحديد

والظلمةُ البلهاءُ، الجرحى، ورائحةُ الصديد

يتلمظون الانتصار

ونهاية السفر السعيد[1].

فقد وجد فى تلك المفردات ـ وقد جعل لها دلالات متنوعة ـ ما يجعل سياقاته مرضية من الناحية الجمالية يثير بها مرحلته التى كانت على استعداد لقبول أية «كلمة سياسية» فاعلة. الأمر الذى يجعلنا نراها كافية. بل كذلك تستهوى أكثر من بلد عربى لأسباب مختلفة، فى أولها تشعير الواقع والفكر جميعًا.

وقد تعود أمل دنقل على أن يسير فى الدرب نفسه، بل كذلك أخذ يحرض الجماهير العربية على الأخذ بالثأر ويعلن رفضه لكل أشكال المساومة أو الحلول الوسط للقضية. وكان المبرز فى تشعير قضية فلسطين بجانب طرح الهموم والمشاكل الحضارية. وبدا من خلال قصائده شاعرًا مناضلاً يخفى ذاته أو يذيبها فى أحزان الوطن وواقع الأمة العربية التى تعانى سكرات الموت، وأصبح كل فرد فيها يرى الأشياء معكوسة. ومن ثم اختلطت الألوان وطمست حرية الفكر والكلمة. فاقتضى أسلوبه أن يطرح عدة أسئلة تصادمية كانت بمثابة الأشرعة التى ارتفعت عبثًا فوق الأمواج الهادرة، وكان لابد أن يتدخل بالتعليق على ما حدث ويحدث.

و «فى انتظار السيف» يوجه إلى الأمة المهزومة التى يجب عليها أن تختار بين الولادة وتأمل الجريمة سؤالاً هو:

ماذا تلدين الآن؟

طفلاً ... أم جريمةْ ؟

أم تنوحين على بوابةِ القدس القديمةْ؟[2]

وفى رأيه أن ذروة المأساة التى تواجهها الشعوب هى تحجيم دور الإنسان على نحو لا يبقى له حرية اختيار طريقه، وكان عليه أن يتوجه إلى الإنسان العربى قائلاً:

لقد جاء دورك فى المبارزة..

إنها قدرك.... وعليك أن تختار

... كان (خمارويه) راقداً على بحيرة الزئبقْ

فى نوم القيلُولةْ

فمن يا تُرى ينقذ هذه الأميرة المغلولةْ؟

من يا ترى ينقذها ؟

بالسيف....

---

(١) هجم التتار : ١٤.

(١) الأعمال الكاملة : ٢٤٥.

أو بالحيلة؟[1]

وهذا ضرب من الأقنعة التاريخية التي كان أمل دنقل من المبرزين في ارتدائها منذ بكى على زرقاء اليمامة ـ بعد مقتل القمر ـ وله معاييره الجمالية المتباينة التي يتجه أغلبها إلى قيمة ما يتناص به الشاعر المحدث مع التراث تعميقًا لموضوعه أو طرافة في عرضه أو عجزًا في الاهتداء إلى النهاية، وإلا فمن يخلص الأميرة الصغيرة من براثن خمارويه العجوز.

وقد بدا السادات في الظاهر أنه هو الذي أنقذ الأميرة بالحيلة، وذلك بتوقيعه اتفاقية كامب ديفد. ولكن الشاعر كان لا يريد أن يصالح أخاه على إهدار دمه، ولا تكون عودة سيناء مصر ثمنًا لسكوتها عن حقوق الشعب الفلسطيني. ومن هنا وجه تحذيرًا قويًا لكل من يؤيد التصالح؛ لأنه تم بمساومة، ومن ثم تنطفئ جذوة المقاومة ليظل العار أبديًا يجلل الحياة.

وأصبح شعره في «أقوال جديدة عن حرب البسوس» هو الذي يشير على السلطة ما يجب عليها أن تقوم به، وأن تمتنع عنه، وذلك من خلال توظيفه لشخصية كليب، مقترنة بقاتله جساس بن مرة، وقد ترك كليب لأخيه الأمير الزير سالم وصية من أجل أولاده، ومن أجل الأخذ بثأره، وألا يقبل دعوى السلام بحجة حقن الدماء بين أبناء العمومة يقول في إحدى وصاياه:[2]

« لا تصالح »

ولو قيل ما قيل من كلمات السلام

كيف تستنشق الرئتان النسيم المدنس؟

كيف تنظر في عيني امرأةٍ

أنت تعرف أنك لا تستطيع حمايتها

كيف تصبح فارسها في الغرام؟

كيف ترجو غداً لوليد أن ينام.

وقد تبلغ النغمة عنده حد الهجاء، وبعبارات تذكرنا ببعض الهجاء السياسي الذي عرفه الشعر العربي يقول:

لا تصالح

ولو وقفتْ ضد سيفك كل الشيوخْ

والرجالُ التي ملأتها الشروخْ

هؤلاء الذين يُحبون طعم الثريد

وامتطاء العبيدْ،

هؤلاء الذين تدلت عمائمهم فوق أعينهم،

وسيوفهم العربية قد نسيت سنوات الشموخ.

وكان الذي فتح باب هذا الهجاء ـ وهو موّجهة غالبًا إلى كبار رجال الخليج ـ نزار قباني منذ نشر قصيدته «خبز وقمر وحشيش» وإلى اليوم، واختلاف النظر فيه وارد فيما قرأناه من سطور شعرية، وإن يكن أمل دنقل يرمي إلى مواجهة الردة السياسية. ويذهب بعض الدارسين إلى أن الشاعر يرى

(١) السابق: ٢٥٧.

(٢) انظر: نسيم مجلي: أمل دنقل، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٨، ص١٧٧ وما بعدها.

أن الحرب لا غاية لها إلا الثأر وشفاء الأحقاد أو إرضاء الأسلاف، حتى لكأن القتل قدر دموى مفروض علينا ولا فكاك منه.

واستشراف أمل المستقبل والتحذير من عقد اتفاقية صلح مع إسرائيل بدا قبل سنتين من توقيع هذا الصلح، ولجأ إلى التراث يوظفه تناصيًا، يقول مثلاً فى إحدى أوراق أبى نواس فى إشارة للحسين:

كنتُ فى كربلاءْ

قال لى الشيخُ إن الحسين

مات من أجل جرعة ماءْ

وتساءلتُ

كيف السيوفُ استباحت بنى الأكرمينْ

فأجابَ الذى بصرُته السماءْ:

إنه الذهبُ المتلألئ: فى كل عينْ

....

إن تكون كلماتُ الحسينْ...

وسيوفُ الحسينْ...

وجلالُ الحسينْ...

سَقَطتْ دون أن تُنقذ الحقَّ من ذهبِ والأمراءْ؟

أفتقدر أن تنقذ الحقَّ ثرثرةُ الشعراء؟

والفراتُ لسانٌ من الدمِ لا يجدُ الشفتينْ؟![1]

ونظرًا إلى سردية الأسطر المعتمدة على التعبيرية التى لا تغلق نفسها على معيار جمالى واحد، لا تراوغ بأى معنى غير الذى يدل عليه السياق اللغوى، فإننا نجد بسهولة كيف عمل فضاء النص على استشفاف الرؤية حين تستحيل إلى حكمة. فصاحب البصيرة يذهب إلى أن الذهب - فى مقابل جرعة ماء - هو الذى أوقع بالحسين، وإلى أن ثرثرة الشعراء من ناحية أخرى لا تنقذ حقًا ضيّعه أصحابه.

وقد شعر الشعب الفلسطينى بإخفاق المؤتمرات والمعاهدات التى تعقد لضمان مسيرة السلام، فكان عليه أن يضع البديل بتفعيل حركة المقاومة وتثوير الإنسان العربى. فأصبحت صورة الفدائى الفلسطينى تجسيداً لنموذج الموت والانبعاث، وصار أطفال الحجارة شعاع الأمل للأمة. وفى ذلك يقول محمد مهران السيد بلغة بعيدة عن الخطابية وجلبة الإيقاع، وبحركة ناجمة عن تتابع الصور التى توحى بلحظة الخروج، وتجعل الأطفال موضع الفعل قبل أن تكبلهم القيود ويشلهم الأسر:

هذى الأحجار المسنونة

لغة الله ينزلها فى ليلات القدر

على أطفال مخيم!

* * *

يا ثمر البيارات، ويافوران التخمير.. تقدم

وأديروا - يا صبيةَ حارات القدس - مفاتيح جهنم

يا أطفال الموت العربىّ.. الرسمىّ اتحدوا

(١) العهد الآتى : ٣٨٤ وما بعدها.

لا نفع بآباء ولدوا فى القيد، وعاشوا فى الأسر، وإن جاعوا

ناحوا كاللقطاء، وإن عطشوا شربوا فى أحذية مُقَدمٍ

لو أعطينا بعض حجارتكم، أيام طفولتنا.. لاختلف الأمر(١).

هكذا بتعرية الجميع حين ارتدى أطفال المخيم دروع الحجر. وقد أوحت اللغة المكثفة بأن قيمة هذه الأسطر قامت عندما صارت بوتقة شاعر احتدمت بالترجيع الغنائى المرهف وهو يتوازى مع المفارقة فى طفل يحارب بحجر ووالد يقعد عاجزاً ببندقية.

ولكن الشعراء قبل أطفال الحجارة تطلعوا إلى الفارس البطل الذى يصرع التنين ويخلق العالم من جديد، بجانب صورة الفدائى الذى قدم دمه ثمناً لحياة جديدة. وإذا هذا البطل ـ من حيث هو مخلص ـ جمال عبد الناصر الذى سيعبر بالشعب العربى الصعاب ويجاوز المحن. ولقد أضفى عليه الشعراء صفات أسطورية بعد أن قتلته المعركة، ورثاه الشعراء وجعلوا موته استمراراً للوجود برغم الأضداد والقوانين المعاكسة مات هذا البطل قبل أن يقود شعبه إلى ما وعد به، وهذا ماحدا بأحمد عبد المعطى حجازى أن يقف أمام موته متسائلاً:

هذا حصانك شارد فى الأفق يبكى

من سيهمزه إلى القدس الشريف

ومن الذى سيكفن الشهداء فى سينا ومن يكسو العظام

ويثبت الأقدام إذ يتأخر النصر الأليم ونبتلى بمخاضه الدامى العنيف.(٢)

ولا إجابة.. أو لا يحتاج «الموقف» بكثافته الدامية إلا إلى الصمت، لكنه الصمت الذى يزأر فيه الألم. وفى المقابل كان هناك شعراء ـ فى العالم العربى ـ يقلعون فى (تأبينهم) عن التشكيلات المجازية وكأنما البكاء عليه أولى بالتقديم. ومن هذا المنطلق أنشد سميح القاسم بطريقته «عديد» النواحات الندابات:

أبكيك فى المنازل الشعبية

فى السدِّ والغيطان فى المدارس الريفية

فى الكتب والساحات

أبكيك فى الغلال.. فى الحدائق

أبكيك فى الخنادق

أبكيك فى الفنوس والمطارق

فى خوزة العامل والجندى

فى كوفية الفلاح والعقال

فى عمائم الأئمة

أبكيك يا جمال!

وارتفعت عن هذا المستوى الأدائى ـ وإن يكن يشير إلى مجمل «أياديه» من أجل التنمية ـ شعرية معين بسيسو حتى مع تقييده نفسه بالنثرية الوصفية التى تنهض

(١) الأعمال الكاملة: دار العودة بيروت ١٩٧٣، ص٣٨٤.

(٢) طائر الشمس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩١.

عليها من بعيد ظاهرة العديد، يقول:

لكن مصر

ستفتح ثانية من مصر

وستنهض.. وستشهر فى يدها

نهر النيل كسيف

وتقود الصف

فهنالك فى عابدين

فى شبرا الخيمة يا عبد الناصر

يقرأ أحد العمال...

على ضوء مصابيح الشارع

أوراق الميثاق.

وقيمة النصين - وقد وردا فى كتاب «الأساطير»[1] تعود إلى طبيعة تمثلهما لكيفية الهيمنة الغنائية التى تعتمد على المأثر، وتحتفى بمادة المعيش أكثر من احتفائها بالتخييل. الأمر الذى يجعل الشعر - كما مثله النصان - يلح على طرح السؤال التالى: ألمثل هذا الشعر من جدوى أكثر من أنه ينفس آنياً عن أزمة وجدانية؟

فى رأيى أن تلك وحدها جدواه، إذا زعمنا أن «الفقد» ليس وراءه إلا الرؤية الحسية المباشرة، ولكن هذه تتعاظم عندما تتناص مع رؤى الأساطير وحكاياتها ونماذج شخصياتها - كليب مثلاً وجلجاميش وذى يزن، فضلاً عن مآزق التاريخ ورجالاته العظيمة، وكلها تؤكد موضوعية القيم الأدبية - وتصبح وظيفة النقد فى هذه الحال تحديد الثراء الفنى الذى يرتفع رصيده كلما أرضى حساسية الأجيال المتعاقبة.

ومن جانب آخر، يبدو أن الميل إلى الفكر - فى النصين نفسيهما - عمل على تسطيح الدلالات الشعرية، بمعنى أنهما لم يجعلا للفن الكلمة الأولى.

(١) د. أحمد كمال زكى، ط دار العودة بيروت ١٩٧٩، ص ٢٤١، ٢٤٦.

أولاً: المصادر والمراجع

١ - أحمد سويلم: الليل وذاكرة الأوراق، ط مكتبة مدبولى ١٩٧٧.

٢ - أحمد عبد المعطى حجازى: مدينة بلا قلب، ط بيروت ١٩٥٩.

٣ - د. أحمد كمال زكى: أناشيد صغيرة مطبوعات الجمعية الأدبية المصرية ١٩٦٣.

٤ - أدونيس : الأعمال الكاملة، ط بيروت ١٩٧١.

٥ - أمل دنقل: الأعمال الكاملة دار العودة - بيروت، ط مدبولى.

٦ - بدر شاكر السياب: منزل الأقنان، ط بيروت ١٩٧١.

٧ - صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة دار العودة - بيروت ١٩٨٦.

٨ - عبد الوهاب البياتى الديوان، ط بيروت ١٩٨٤.

٩ - عبد الله السيد شرف، تأملات فى وجه ملائكى، ط الهيئة المصرية العامة ١٩٨٧.

١٠ - محمد أحمد حمد: ديوان قطف القمر، ط دار الثقافة ١٩٩٢.

١١ - محمد مهران السيد: طائر الشمس، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩١.

١٢ - محمود درويش: ديوان أحبك أو لا أحبك، دار العودة - بيروت.

١٣ ـ ديوان أحد عشر كوكبًا ، دار العودة ١٩٩٢.

١٤ ـ ديوان ورد أقل دار الحرية ـ بغداد ١٩٩٠.

١٥ ـ فاروق جويدة: ديوان ويبقى الحب، ط غريب القاهرة.

ثانيًا ـ المراجع :

١ ـ د. أحمد كمال زكى: دراسات فى النقد الأدب: دار الأندلس.

٢ ـ الأساطير: دار العودة ـ بيروت ١٩٧٩.

٣ ـ محاضرات: فى نظرية الأدب(مخطوطة).

٤ ـ أدونيس: زمن الشعر، ط دار العودة ـ بيروت ١٩٧٣.

٥ ـ أوستن وارين. ورينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة: محيى الدين صبحى. ط المجلس الأعلى للفنون والآداب.

٦ ـ بدر شاكر السياب: الشعر العربى المعاصر. دار الكاتب اللبنانى.

٧ ـ جابر عصفور : أفاق العصر : دار المدى للطباعة والنشر ١٩٩٧

٨ ـ د . حسن البندارى : جدلية الأداء التبادلى فى الشعر العربى المعاصر. الأنجلو المصرية ط ١ ـ ١٩٩٥

٩ ـ روستر ويفور هاملتون: الشعر والتأمل. بترجمة محمد مصطفى بدوى. ط المؤسسة المصرية العامة.

١٠ ـ سعدى يوسف: مجلة إبداع العدد (١٢) ديسمبر ١٩٩٥.

١١ ـ د. سعيد على: دراسة لديوان كتاب التحولات والهجرة مجلة الآداب البروتية، عدد مارس ١٩٦٦.

١٢ ـ شاكر النابلسى: رغيف النار والحنطة. ط١ المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

١٣ ـ شاهر عبيد: تناقضات فى النظرية المعاصرة للأدب، مجلة الثقافة العالمية عدد (٦٠) الكويت ١٩٦٣.

١٤ ـ د. شكرى عياد، مجلة فصول، مقال بعنوان «الأدب والحرية» ١٩٩٢.

١٥ ـ د. عبد القادر القط: شعر المقاومة بين الفن والالتزام. مجلة المجلة عدد مارس ١٨٧١.

١٦ ـ د. عبد المحسن بدر: الروائى والأرض، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧١.

١٧ ـ د. عز الدين إسماعيل: مفهوم الشعر فى كتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول ١٩٩٠.

١٨ ـ مارى ورنوك: التحول الجذرى من كتاب نصوص مختارة من التراث الوجودى، ترجمة فؤاد كامل، الهيئة المصرية العامة ١٩٢٧.

١٩ ـ محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث. ط دار العودة ١٩٧٣.

٢٠ ـ قضايا معاصرة فى الأدب والنقد. دار النهضة.

٢١ ـ محمد مندور: فى الأدب والنقد. ط القاهرة ١٩٥٦.

٢٢ ـ د. محمود الربيعى: حاضر النقد الأدبى. ط دار المعارف ١٩٧٧.

٢٣ ـ د. مصطفى ناصف مقال بعنوان «بين الشوق والالتزام» مجلة إبداع عدد (١٢) ديسمبر ١٩٩٥.

٢٤ ـ نسيم مجلى، أمل دنقل. ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨.

٢٥ ـ هربرت ماركيوز: العقل والثورة، بترجمة فؤاد زكريا. ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٠.